ЖИВОПИСЬ КАДЖАРСКОГО ПЕРИОДА



ТЕЛЬМАН ИБРАГИМОВ

ЖИВОПИСЬ КАДЖАРСКОГО ПЕРИОДА

БАКУ – 2013

Тельман Ибрагимов,
Живопись каджарского периода,
Баку, Издательский Дом “Şərq-Qərb” (“East-West”), 2013, – 140 с.

Редактор: **Флора Наджи**

ISBN

Книга посвящена становлению и развитию живописи Каджарского периода в XVIII-XIX веках. «Каджарский стиль» является уникальным явлением в истории мировой живописи и имеет четко выраженные художественно-стилистические особенности.

Изначально возникнув в придворной живописи, этот стиль впоследствии, демократизируясь, превращается в унифицированный ведущий стиль живописи в Иране и Азербайджане.







www.eastwest.az
www.fb.com/eastwest.az

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Системное изучение искусства эпохи Каджаров, сыгравшего выдающуюся роль в истории искусства Ирана и Азербайджана, является одной из важных задач, стоящих перед современной искусствоведческой наукой Азербайджана. Эпоха Каджаров, внесшая уникальный вклад в изобразительное искусство Азербайджана, Ирана и всего мира, создала свой неповторимый художественный стиль.

Вошедший в мировое искусство под названием "Каджарский стиль" и определивший само содержание творчества многих выдающихся художников XIX столетия этот стиль имеет глубокие исторические корни и богатые традиции.

Содержание Каджарского стиля, причины его возникновения, художественные особенности и этапы развития вызывают споры до настоящего времени. Творческое развитие художников эпохи Каджаров, имевших собственные эстетические и художественные принципы, пройдя длительную эволюцию, разделяется на три этапа: ранний, классический и поздний.

Учитывая все сказанное, было бы справедливо считать термин "Каджарский стиль" достаточно условным. Вместе с тем, поскольку этот художественный стиль утвердился в мировом искусстве именно под названием "Каджарский стиль" (Каджары – Азербайджанская династия, правившая Ираном и Азербайджаном с конца XVIII столетия до середины XIX столетия), то глубокое изучение исторических и общественных корней, содержания, художественных особенностей и этапов развития этого стиля представляется актуальной задачей азербайджанского искусствознания и требует серьезного исследования и глубокого разбора.

Употребление термина "Каджарский стиль" искусствоведами, занимавшимися исследованием портретов эпохи Каджаров, встречается уже в 30-х годах XX столетия. Деннике Б.П. (Живопись Ирана. М. 1938) в своем исследовании выделяет живопись эпохи Каджаров как отдельный этап в истории живописи Ирана и Азербайджана.

Два года спустя, другой исследователь – Амиранишвили Ш.Я. (Иранская станковая живопись. Тбилиси. 1940) различает уже отдельные этапы в самой живописи эпохи Каджаров.

Еще один исследователь – Робинсон Б.У. (Robinson B.W. Descriptive Catalogue of the Persian Painting in Bodlean Library, Oxford, 1958) предлагает еще более системное исследование живописи эпохи Каджаров.

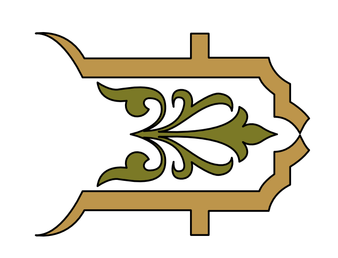
Интерес к живописи Ирана XIX века возрождается в 70-80-х годах XX столетия. Богатая коллекция "Искусство Каджаров", представленная в музеях России, таких как Эрмитаж и Музей искусства восточных народов, азербайджанская и грузинская коллекция, также способствовали усилению внимания к этой области искусства. В разные периоды этой проблемой занимались Адамова А.Г. (Две картины раннекаджарского периода, М. 1974), Карпова Н.К. (Станковая живопись Ирана XVIII-XIX вв. М. 1973).

В Европе интерес к искусству Каджаров возрождается в 90-х годах XX столетия. Шейла Р. и Канби С. были одними из первых исследователей в этой области (Sheila R, Canby S. Persian Painting /Persian Art/, British Museum Press, 1993, London).

Несколько позже создается самое авторитетное исследование в этой области. Авторы этого исследования Лайла С. Диба, Марьям Эхтар (Layla S.Diba, Maryat Ekhtiar: Royal Persian Paintings: The Gajar Epoch, 1785 – 1925, IB Tauris and Co LTD, 1998) – ученые персидского происхождения, жившие и получившие образование в Европе. Исследования этих ученых считаются самыми авторитетными в настоящее время в Европе.

Предлагаемое вниманию читателей настоящее издание представляет собой попытку обобщения всего фактического и методологического материала по живописи эпохи Каджаров.

ГЛАВА I



ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КАДЖАРСКОГО СТИЛЯ

В специальной литературе, посвященной персидской живописи, термин "Каджарский стиль" был впервые применен в середине XX века и в настоящее время признан официально утвержденным названием этого стиля (1,179; 181; 183).

Содержание стиля Каджаров, причины его возникновения, корни, художественные особенности и этапы развития до настоящего времени не исследованы достаточно глубоко, а отдельные формулировки выглядят достаточно спорными (2, 170). Подтверждением этому может послужить тот факт, что в искусствоведении Ирана этот же стиль известен под названием "Зенд".

Приход к власти династии Каджаров не мог обеспечить в короткие сроки зарождение нового художественного стиля, большого по объему. Если учесть, что правление первого представителя династии Каджаров Ага Мухаммед хана Каджара сопровождалось постоянными войнами, то мысль о формировании какого-либо художественного стиля в этот период выглядит неубедительной. С другой стороны, стиль, связанный с правлением династии Каджаров, уже в эпоху правления самой этой династии по мере развития подвергся серьезным трансформациям. Так, начиная с 60-х годов XIX столетия, в персидской живописи отчетливо проступают новые, совершенно различные тенденции. Следует отметить, что большая группа исследователей называла эти тенденции "стилем поздних Каджаров", и, вне всякого сомнения, для этого существуют объективные причины.

Классические признаки "Каджарского стиля" начинают наблюдаться лишь со времени правления Фатали шаха Каджара (1797-1834). С приходом к власти Фатали шаха в Иране устанавливается относительное спокойствие. В свою очередь придворная, светская жизнь начинает характеризоваться чрезмерной пышностью, роскошью и торжественностью. Интерьеры дворцов, одежда, аксессуары привлекают внимание своим немыслимым богатством. Парадные залы дворцов начинают украшаться изображениями Фатали шаха, сидящего на троне, в окружении придворных во время охоты. Наряду с изображениями шаха, на стенах дворцов начинают появляться изображения сыновей правителя, музыкантов, танцовщиц и рабынь из гарема. Эти портреты, выполненные в основном на фоне изображений природы или в интерьере, отражая быт дворцовой жизни, правила этикета, одежду, особенности украшений, были призваны демонстрировать богатство и аристократизм жизни во дворце.

Несмотря на то, что эта традиция продолжалась также в период правления и следующих правителей из династии Каджаров, роскошь и пафос искусства времен Фатали шаха оставались недосягаемыми. В период правления Насираддин шаха, Музаффараддин шаха и Ахмед шаха официальный стиль Каджаров, теряя свою монументальность и торжественность, опустился до уровня тривиальной ПАРСУНЫ. В противовес этому, живопись, развивавшаяся за стенами дворца, становясь в свою очередь более демократичной, развивается до уровня европейского реализма и, оставаясь персидской по своему содержанию, превращается в европейскую по форме и творческому методу.

В последней четверти XIX века стиль Каджаров, выйдя постепенно за пределы дворца, распространился также и на произведения изобразительного искусства, украшавшие стены в частных домах, кофейнях и банях.



ИСТОРИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ КАДЖАРСКОГО СТИЛЯ

Несмотря на то, что зарождение собственно Каджарского стиля в персидской живописи приходится на конец XVIII столетия, причины возникновения и истоки этого стиля простираются к более раннему периоду, т.е. к знаменитому Казвинскому стилю, зародившемуся в свое время в Казвине. Согласно традиции, созданной здесь же, миниатюры, украшавшие страницы книг, постепенно отделяясь от книг, стали создаваться в виде самостоятельных рисунков на отдельных листах. Именно эта традиция, зародившаяся в Казвине, сыграла решающую роль в формировании нового, т.н. Исфаханского стиля, расцвет которого приходится на конец XVI – начало XVII в.

В миниатюрах, созданных в Казвинском стиле, возрастает интерес к утонченности и мелким деталям. Художники, отражавшие в произведениях образ жизни и развлечения принцев, коронованных наследников и аристократов, заменили глубокий смысл классической поэзии простыми сценами, затрагивающими чувства и вызывающими восхищение зрителя. На миниатюрах, исполненных на отдельных листах бумаги, начинают изображаться наследники шаха, пьющие вино, исполняющие музыку и декламирующие стихотворения (*илл. 1*).

Эти произведения были примером для будущего Каджарского стиля как с точки зрения тематики, так и стиля изображения.

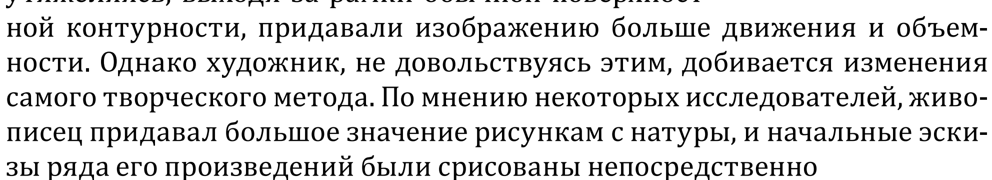
В 1598 году шах Аббас перенес столицу государства Сефевидов из Казвина в Исфахан. Вместе с придворными в новую столицу перебрались и многие художники. Новый, исфаханский стиль, явившийся результатом синтеза местных, художественных традиций и традиций, привнесенных из Казвина, приобретает новые художественные качества. Творчество азербайджанских художников, творивших во второй половине XVI века, явилось образцом для ряда живописцев персидского происхождения в

Исфахане. В их числе можно назвать Моина Мусаввири, знаменитого Риза-йи-Аббаси, черпавших вдохновение в творчестве Мухаммади и Садиг бека Афшара. В творчестве этих художников традиция создания реалистических изображений впервые проступает наиболее отчетливо. Приумножая эти достижения, Риза-йи-Аббаси поднял персидскую живопись на новую высоту. С точки зрения хронологии творчество Риза-йи-Аббаси делится на три этапа: ранний период – до 1605 года; зрелый период – до 1620 года; заключительный период – до 1635 года.



1. Миниатюра. Сефевидская школа. 1585-90 гг. Казвин.

В конце XVI – начале XVII вв. Риза-йи-Аббаси продолжает в своем творчестве традиции Тебризско-Казвинской школы миниатюры. Уже в этот период живописец усиливает в изображениях пластичность линий, которые являлись основным выразительным средством. В его произведениях утолщающиеся и утончающиеся линии, становясь более легкими и утяжеляясь, выходя за рамки обычной поверхностной контурности, придавали изображению больше движения и объемности. Однако художник, не довольствуясь этим, добивается изменения самого творческого метода. По мнению некоторых исследователей, живописец придавал большое значение рисункам с натуры, и начальные эскизы ряда его произведений были срисованы непосредственно с натуры (3,139).



2. Миниатюра. Риза-йи-Аббаси 1629 г. Исфахан.



Поиски новых выразительных средств, не ограничиваясь одним лишь оживлением линий, нашли свое отражение также в изображении пространства. Художник, отказавшись от создания иллюзии пространства, утвердившейся в европейских принципах изобразительности, остается верен изобразительной традиции сефевидов и размещает фигуры не в пространстве, а на чередующихся планах. Вместе с тем, линейные контуры этих фигур, попеременно утолщаясь и извиваясь, создают иллюзию размещения в пространстве. Этот новый пространственный эффект усиливается посредством красок. Т.е. краски, становясь гуще или прозрачнее, усиливают иллюзию размещения в пространстве.

В зрелый период своего творчества художник начинает уделять особое внимание миниатюрам портретного характера. В этих портретах живописец, отдаляясь от принципов книжной миниатюры Сефевидов, с большей реалистичностью начинает изображать индивидуальность, характерные черты изображаемых людей.

Заключительный период творчества Риза-йи-Аббаси охватывает 20-30-е годы XVII столетия. Живописец, ставший зрелым мастером искусного рисунка и тонкого коло-



3. Риза-йи-Аббаси. "Влюбленные". Миниатюра. Исфахан.

4. Риза-йи-Аббаси "Влюбленные". Миниатюра. 1630 г. Исфахан.



рита, свои самые совершенные произведения создает именно в этот период. "Пастух", "Мужчина на отдыхе", "Юноша, курящий кальян" – все эти произведения являются плодом именно этого периода.

Творчество Риза-йи-Аббаси, стоявшего у истоков новой художественной школы сефевидского государства, также определило направленность последующего развития этого вида искусства. Несмотря на имевшийся у него статус придворного художника, именно Риза-йи-Аббаси серьезно реформирует в своем творчестве существовавшие в то время эстетические нормы и закладывает новые, демократические основы изобразительного искусства. В произведениях художника, отводившего в своем творчестве большое место новым сюжетам и мотивам, изображения юношей с тонким станом, влюбленных и сцен любви сменяются изображениями героев "Шахнаме" Фирдоуси и "Хамсе" ("Пятерицы") Низами. (*илл. 2; 3; 4; 5*). Исходя из сказанного выше, мысль о том, что корни изобразительного искусства позднесефевидского периода уходит именно в творчество Риза-йи-Аббаси, не будет ошибочной. Доказательством тому служит тот факт, что даже после кончины великого мастера молодые художники долгое время приобщались к искусству и овладевали секретами мастерства создавая копии произведений великого художника. В созданных на отдельных листах бумаги произведениях Мухаммеда Гасима, Афзала аль-Хусейни, Мухаммеда Юсифа, Моина Мусаввара и других художников, продолжателей Риза-йи-Аббаси, размеры человеческих фигур увеличиваются, изображения природы становятся более реалистичными. В этих миниатюрах, собранных в специальных альбомах – мурагга – подчас встречаются изображения носящие явно эротический характер. Влияние этого эротизма на формирование будущего "стиля Каджаров" бесспорно. В качестве примера ко всему выше сказанному, можно привести хранящуюся в коллекции Британского музея миниатюру "Куртизанка" Мир Афзал аль-Хусейни Туни, одного из видных последователей Риза-йи-Аббаси. На этой миниатюре изображена куртизанка, одетая в откровенный наряд, и лежащая в позе, вызывающей вполне определенные чувства (*илл. 6*).

Художник, отчетливо осознававший, что классическое средневековое мировоззрение переживает серьезный кризис, осознавал также, что условная система изображения в искусстве миниатюры не отвечает новым, прогрессивным требованиям. Именно поэтому художник, имевший представление о достижениях европейского изобразительного искусства XVI – XVII вв, старался согласовать старую систему

изображения с новой, европейской системой, выступив таким образом реформатором в национальном изобразительном искусстве позднесефевидской эпохи.

Во второй половине XVII в. купцы и иностранные дипломаты, работавшие в Иране начинают ввозить сюда произведения европейского искусства. Эти произведения создавали для местных живописцев широкие возможности в плане изучения и усвоения новой техники изображения.

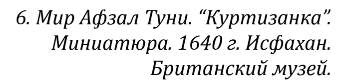
В 1670 г. живопись в европейском стиле становится самой модной как в самом дворце, так и в придворных кругах. В произведениях Мухаммеда Замана, Али Гулу бека Джабадара и других художников, работавших в новом стиле, начинают изображаться даже темы из христианской мифологии.



5. Риза-йи-Аббаси. "Влюбленные". Миниатюра. 1630 г. Исфахан.

В формировании тематики будущего "Каджарского стиля" из названных художников творчество Али Гулу бека Джабадара представляет наибольшее интерес. Произведения художника, создавшего крупноформатные многофигурные изображения торжественных сцен из дворцовой жизни, стали примером для художников эпохи Каджаров. В этих произведениях, написанных масляными красками на полотне или бязи, отчетливо проступают новые для сефевидской живописи элементы, такие как моделирование светотени, изображение перспективы, тональная живопись.

Монументальная настенная живопись также является неотъемлемой частью изобразительного искусства эпохи Сефевидов. Предполагается, что авторами этих настенных изображений также являются известные художники-миниатюристы (3. 143).

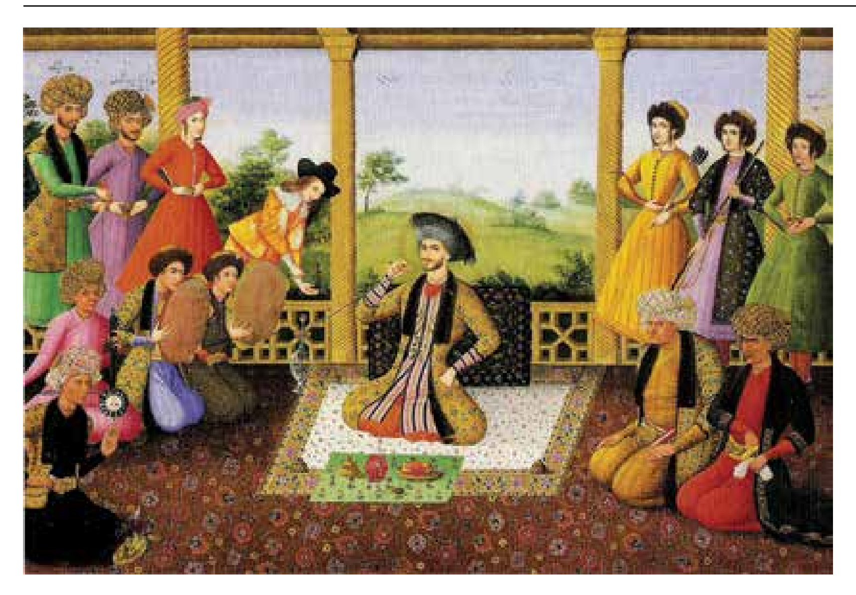




6. Мир Афзал Туни. "Куртизанка". Миниатюра. 1640 г. Исфахан. Британский музей.

Некоторые образцы настенной живописи, относящиеся к XVII веку, сохранились до наших дней. В частности, могут служить тому примером настенные изображения и остатки изразцовых панно во дворцах "Али-Гапы" и "Чехиль-Сутун". Во многих источниках имеются сведения о существовании подобных образцов и в частных имениях (4, 79; 5, 141-142; 6; 37; 43; 70).

Основы будущего стиля Каджаров закладывались именно в этих настенных изображениях. В произведениях настен-



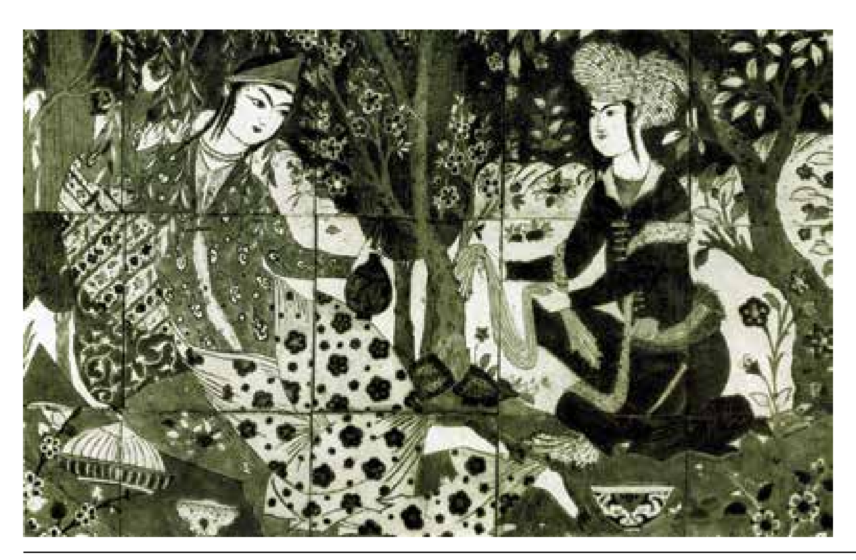
7. Али Гулу бек Джабадар. "Шахский Диван". Мурракка. XVII в. Исфахан.

ной живописи изображались самые различные сцены-прогулки по садам, торжественные приемы, т.е. сцены из придворной жизни, в том числе музыкальные вечера, проводимые в интерьерах дворца, а также сцены охоты.

Стиль настенных изображений во дворцах Исфахана, соответствовавший почерку Риза-йи-Аббаси, демонстрировал также и влияние методов европейского изобразительного искусства. В этих произведениях отчетливо ощущается моделирование изображаемых фигур посредством светотени, элементы перспективы и отражение эффекта пространства в пейзаже. В мурагга – альбомах, хранимых в фонде Санкт-Петербургского отделения АН России, предполагается наличие копий некоторых произведений настенной монументальной живописи. В одной из таких мурагга встречается миниатюра "Судилище при дворе шаха", относимое к Али Гулу беку Джабадару (*илл. 7*).

Сюжетные изображения, близкие к стилю настенной живописи, однако представленные в виде панно, состоящих из изразцовых плиток, также всецело посвящены придворной жизни и развлечениям. Различные сцены, условно – плоскостно отображающие аристократов, прогуливающихся среди цветов и деревьев, исполнены в несколько декоративном, условном стиле (*илл. 8*). Впоследствии, в XVII-XVIII в, стиль изображения этих изразцовых панно изменяется и развивается до уровня объемно-пространственного реалистического изображения.

8. Майоликовое панно. Дворец "Чехиль-Сутун". Исфахан. XVII век.



В эпоху Каджаров стиль панно становится еще более официальным и сочетается с общей тональностью дворцового убранства, в них начинает широко применяться объем, пространство, перспектива. Это "европеизирующее" течение станет ведущим в живописи сефевидов в конце XVII – начале XVIII вв.

В конце XVII – начале XVIII вв. государство Сефевидов испытывает глубокий политический и экономический кризис. Этот кризис наносит сильный удар по власти династии Сефевидов и создает условия для временной оккупации

его со стороны Афганистана и Османской империи. Положение государства стабилизируется с приходом к власти в середине XVIII века Надир шаха Афшара (1736-1747).

В начале правления Надир шаха вновь возрождается интерес к живописи, которая в свое время начала развиваться как чисто придворное искусство. Однако изображения юных принцев и влюбленных, типичные для исфаханской школы живописи, сменились теперь уже новыми сюжетами. Создаются новые композиции, воспевающие Надир шаха и его предков из династии Сефевидов, отражающие военные сцены, сцены пиршеств, устраиваемых в принадлежавшем Надир-шаху дворце “Чехиль-Сутун” в Исфахане.



9. Бахрам Нагташ-баши. Портрет Надир шаха. 1743-44 гг.

Утверждение новых форм и норм в придворном изобразительном искусстве в период правления Надир шаха было связано не только с влиянием европейского стиля живописи. Немалую роль в формировании нового стиля сыграл знаменитый поход Надир шаха в Индию. Надир шах, победивший Мухаммед шаха, правителя из династии Великих Моголов, занял Дели и вынудил Индию выплатить большую дань. Из Индии Великих Моголов шах вывез в Иран в качестве трофеев много ценных произведений искусства, рукописных книг, богато иллюстрированных миниатюрами, а также ряд талантливых художников и мастеров росписи. Знаменитые кашмирские ткани, золотые изделия, драгоценные камни, мебель, изготовленная из сандалового дерева, в значительной степени обогатили дворец Надир шаха (7,32). Интерес к быту, искусству и ремеслам Индии был в то время очень модным при дворе. Эта мода, сохраняя позиции до конца столетия, безусловно, оказала большое влияние и на развитие изобразительного искусства (11,72). Примером, наглядно демонстрирующим влияние живописи Великих Моголов, может послужить парадный портрет Надир шаха, изображенного в полный рост на фоне пейзажа. Портрет был создан Бахрамом Наггашбаши (1743-1744), который являлся в тот период главным придворным художником. Поза фигуры, композиция произведения, изображение окружающей природы наличие и в изображении декоративно-каллиграфического медальона говорит об обращении к стилевым особенностям живописи Великих Моголов (*илл. 9*).

Стилю живописи, присутствовавшей в рукописных книгах и на стенах дворцов Великих Моголов, были присущи многофигурность, панорамность и летописность. Придворная живопись Великих Моголов с ее богатством и великолепием в сочетании с любовью Надир шаха к золоту, драгоценным камням и роскоши послужили сильным толчком для формирования нового, придворного стиля. С другой стороны, сюжетные изображения, отражающие богатую жизнь при дворе Бабуров, а также музыкальные и литературные вечера, в соответствии с амбициями На-

дир шаха, породили желание подражать им. В этой обстановке влияние традиций изобразительного искусства Великих Моголов на формирующуюся при дворе афшаридов живопись было неизбежно. Это влияние проявило себя не только в монументальной настенной или станковой живописи, но также и в живописи эмалью, которая является одной из интересных областей изобразительного искусства.

Сцены любви, выполненные цветной эмалью и составлявшие сюжетные изображения в медальонах на предметах дворцового обихода и личных предметах (оружие, кальяны, калемданы), наглядно демонстрируют изменения в технике работы, происходившие в процессе формирования нового, европейского стиля изображения. Примером применения новых тем и новых художественно-технологических приемов в живописи эмалью может служить сюжетное изображение внутри медальона в декоративном оформлении ножен кинжала. Этот экспонат, украшенный изящным и редким орнаментом, хранится в коллекции музея Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия) (*илл. 10*).

10. Ножны сабли. Майоликовая роспись. Середина XVIII в. Музей Эрмитаж.



Художник, изобразивший в медальоне сюжет “Влюбленные”, наряду с украшением оружия сумел передать здесь также скрытый эротизм, столь характерный для искусства Востока. Так, в этом сюжете влюбленный, облаченный в царственное одеяние и обнимающий свою возлюбленную, изображен в момент, когда он расстегивает пуговицу ее верхней одежды. Следует отметить, что изображение сюжетов с “двусмысленным” или подстрочным содержанием начинается именно с этого периода, а в эпоху Каджаров распространяется еще шире.

В конце XVIII века в технологии искусства миниатюры и настенной живописи Ирана и Азербайджана происходят серьезные изменения. Эти изменения были связаны в первую очередь с заменой темперных красок на масляные. Впервые в живописи Ирана масляные краски применялись еще в XVII веке. Поскольку масляные краски были более приемлемы для рисования на холсте, а основную часть произведений изобразительного искусства составляли книжные миниатюры и станковая живопись не получила еще достаточно широкого распространения, широкое применение масляных красок происходит только в XVIII столетии.

Одним из придворных художников, который, последовательно используя масляные краски, создавал объемно-пространственный эффект посредством “европеизированного” нанесения красок и светотени, был Абуль Хасан. Художник, изобразивший Надир шаха в центре композиции среди представителей высшей власти и на фоне горного пейзажа, совершил попытку создать очень живую сцену. Однако фронтальное, чуть поверхностное расположение фигур в композиции говорит не о жизненности, а об официальности, парадности.



11. Абуль Хасан. "Портрет Надир шаха". 1774 г.

Несмотря на это, художник явно демонстрирует прекрасное владение техникой рисования масляными красками (*илл. 11*).

Создание широкого диапазона оттенков при помощи темперных красок, которые больше подходили для создания книжных миниатюр, было очень сложной задачей. Для создания произведений живописи, выполненных в европейском стиле, переход к использованию масляных красок был необходим. Новые краски, наряду с широким диапазоном оттенков, обладали более сильной гармонией тонов и большей яркостью. Произведения, выполненные этими красками, больше нравились шаху и придворной аристократии, и поэтому портреты, выполненные масляными красками заказывались очень часто.

Новая технология живописи применялась не только в портретах аристократов, но и в первую очередь в изображении дворцовых гаремов, а также в портретах "любимых придворных юношей" шаха. Примером сказанному могут служить портреты "Юноша с розой" и "Куртизанка, держащая попугая", хранящиеся в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия) (*илл. 12; 13*). Статус этих юношей, обладавших поистине женской красотой и привлекательностью, можно определить по их запястьям, окрашенным хной.

12. "Куртизанка, держащая попугая". XVIII век. Музей Эрмитаж.



Представить формирование стиля живописи Каджаров без перехода к использованию масляных красок невозможно. Применение этих красок давало возможность передать в изображении особенности одежды, украшений, аксессуаров интерьера и, наконец, эффект открытого пространства более реалистично и ярко.

Переход от классической средневековой живописи к пространственной живописи в европейском стиле открывал новые перспективы перед современной живописью.

Отчетливо бросающийся в глаза интерес к новизне и всему европейскому в жизни при дворе и аристократических кругах происходит на фоне растущей напряженности в социальной и политической жизни страны. Проводимая Надир шахом политика централизации вызывала недовольство многих влиятельных феодалов. Количество восстаний, попыток заговоров и мятежей, имевших целью свергнуть Надир шаха возрастало. В результате в 1747 году Надир шах был убит в собственном шатре.



13. "Юноша с розой". Конец XVIII века. Музей Эрмитаж.

После кончины Надир шаха борьба крупных феодальных группировок за власть в стране вновь ввергла некогда централизованную страну в состояние феодальной раздробленности. Борьба за престол шла между тремя феодальными группировками, захватившими власть в провинциях Фарс, Астарабад, Южный Азербайджан. Эта борьба закончилась победой бывшего хакима (правителя) провинции Фарс Керим хана Зенда и воцарением его в 1760 году на престоле. Керим хан Зенд, перенеся престол из Исфахана в Шираз, проводил здесь большие строительные и восстановительные работы. Возводя новые дворцы, базары, пятничные мечети, Керим хан Зенд превратил Шираз в настоящую столицу. Шираз становится центром не только политической, но и культурной и творческой жизни государства. Дворец правителя в Ширазе не должен был уступать дворцу шаха Аббаса в Исфахане ни в величии, ни в богатстве.

В период правления Керим хана, покровительствовавшего искусству, и в особенности живописцам, монументальная настенная живопись возрождается вновь. Однако, в отличие от эпохи Сефевидов, изобразительное искусство этого периода отражало влияние европейского искусства еще более открыто. Это влияние отчетливо проступало не только в настенных фресках, но проявлялось в то же время и в станковой живописи, выполняемой масляными красками, и даже в книжных миниатюрах. Применение нового стиля проявлялось и в ряде других областей искусства, новых для культуры Ирана. Так, искусство художественной эмали, зародившееся еще в эпоху Сефевидов и в эпоху Афшаров развивавшееся преимущественно на дворцовых предметах декоративно-прикладного назначения, в период правления Зенда получает новое развитие. Вместе с тем, развитие этой области искусства происходило не в рамках декоративной живописи, а уже в рамках живописи эмалью в европейском стиле. Новый, европейский стиль изображения проявляется также в произведениях, созданных техникой акварели, которая была новой для живописи Ирана.

Другая новинка, зародившаяся в изобразительном искусстве в эпоху Зендов также оказала впоследствии несомненное влияние на будущую живопись эпохи Каджаров. Так, в портретных изображениях многих титулованных особ и их наследников, созданных в период правления Керим хана Зенда, художники, не довольствуясь применением красок при изображении одежды и головных уборов, украшали их также драгоценными камнями. В эпоху Каджаров от этого способа откажутся, однако при изображении одежд и головных уборов, украшенных

драгоценными камнями, эти драгоценные камни изображались в виде выпуклого рельефа, наносимого масляными красками.

Керим хан Зенд, приглашая в свой дворец самых выдающихся художников, способствовал тем самым развитию жанра парадного, официального портрета. Подлинный расцвет этого жанра приходится именно на период правления Фатали шаха Каджара.

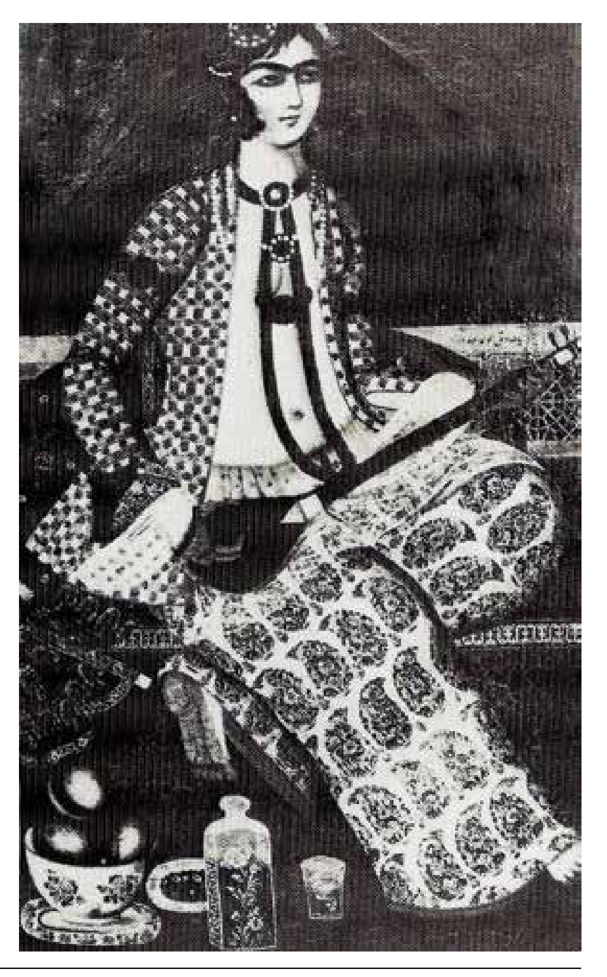
В живописи эпохи Зендов наряду с "парадным" портретом все большее место начинают занимать изображения на тему "романтической любви". Эти произведения, выполненные масляными красками и украшавшие дворцы, отражая таинственную и притягательную жизнь гарема, выносили тему любви на передний план. Истоки создания, рождения этих тем, далеких от классических нравственных норм и правил поведения, принятых на мусульманском Востоке и в некоторых случаях подчеркивающих эротизм, следует искать в "тайной жизни придворных гаремов".

С другой стороны, на придворную знать, которая стремилась по своему идти в ногу с Европой, несомненно, оказали влияние произведения в стиле барокко и рококо, привезенные из Европы. В этих произведениях, украшавших стены дворцов, отражение чувств и эмоционального мира персонажей никоим образом не являлось основной целью, стоявшей перед художником.

Главной задачей являлось не прославление чувств и взаимоотношений персонажей, а создание сцен беспечного любовного приключения, изображения роскоши и великолепия в легком жанре. Эти произведения с содержанием в стиле рококо, являясь неотъемлемой частью придворной жизни и ее декоративного убранства, создавались с целью передать ощущения неги и роскоши в пиршествах, проводимых при дворе.

Примером тому могут служить произведения Мухаммеда Садига, являвшегося одним из наиболее выдающихся придворных живописцев своего времени. Художник, начинавший творчество с однофигурных композиций, создавал портреты придворных танцовщиц, певцов, музыкантов, красавиц из гарема. В числе произведений из этого ряда было бы уместно упомянуть портрет женщины, исполняющуя музыку (*илл. 14*). В произведении "Влюбленные", созданном художником в период между 1770-1780 гг., на переднем плане изображены, обнявшиеся молодые люди (*илл. 15*).

14. Мухаммед Садиг.
Музыкант. 1769 г.



Придание произведению цельной сводчатой формы вместо четырехугольной указывает на то, что этот портрет украшал один из сводов на стенах дворца. Девушка, одетая в богатые одежды, изображена подающей вино своему возлюбленному, который, в свою



15. Мухаммед Садиг. "Влюбленные". 1770-80 гг.

очередь в состоянии неги и истомы раскрывающим верхнюю одежду своей любимой. Выражение лица и глаз персонажей не отражают подлинность изображаемого события. Сюжет намечен лишь посредством движений и манер. Придворный зритель должен был оживить в своем воображении продолжение изображенного сюжета. В соответствии с нормами и правилами, принятыми на мусульманском Востоке, внутреннее состояние героев, их чувства не могли выражаться открыто, и по этой причине ни взгляды героев, ни выражение лиц не отражают ни чувств персонажей, ни происходящего действия.

В другом произведении, также созданном художником Мухаммедом Садигом в 1787 году, влюбленный протягивает чашу с вином своей любимой. Создание произведения на полотне и в четырехугольном формате является одним из показателей станковой живописи. Художник, выбрав в этом произведении более свободную, независимую композицию, сумел сделать сцену еще более жизненной (*илл. 16*).

Утверждение в живописи нового, европейского стиля проявилось не только в изображении сцен любви и пиршеств, но и главным образом в цикле придворных портретов. На этих портретах, украшавших стены дворцов, были изображены шах, его окружение, танцовщицы, музыканты, влюбленные, и это также являлось отражением и официальной, и тайной, "сердечной" жизни дворца. Портреты, созданные масляными красками на холсте, украшая парадный зал и гарем шаха, были нацелены на создание особого душевного состояния, настроения правителя и его гостей.

Портрет "Танцовщица", созданный художником Мухаммедом Багиром, является наглядным тому примером с точки зрения зрелости и совершенства нового стиля, относящегося к концу эпохи Зендов (*илл. 17*). Сводчатая, вместо четырехугольной, форма портрета не вызывает сомнений в том, что это произведение призвано было украсить одну из ниш дворца. На портрете изображена танцовщица в парадной одежде, держащая в руках музыкальный инструмент "занге



16. Мухаммед Садиг. "Любовная сцена". 1787 гг.

зарангушти", состоящий из половины высушенного грецкого ореха. Танцовщица, играя на инструменте, аккомпанирует своему танцу ритмичными, звонкими звуками. Одетая в дорогую одежду, танцовщица словно выставляет себя напоказ. Статус придворной танцовщицы подтверждается не только дорогой одеждой, но также богатством интерьера и аксессуаров.

В другом произведении художника та же танцовщица изображена аккомпанирующей себе на бубне. Сравнение черт лица, прически, украшений и одежды подтверждает, что на обоих портретах изображен один и тот же персонаж (*илл. 18*). В этом портрете, хранящемся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне под названием "Женщина, играющая на бубне", не ощущается попытки передать динамику движения, персонаж достаточно статичен и невыразителен. Умение отразить динамическое движение долгое время будет оставаться недосягаемым для персидской живописи. Возможно, "замороженность" движения в изображениях и портретах зародилась как одно из стилистических требований. Корни этих требований скорее всего, следует искать в придворном этикете и общепринятых нормах поведения. Быстрые и резкие движения не могли согласовываться с размеренной и медленной жизнью дворца и здешним ритмом развлечений.



17. Мухаммед Багир. "Танцовщица". 1778 г.

Вместе с тем, уже в названных произведениях, основная линия т.н. "нового стиля", находящегося в процессе формирования, начинает бросаться в глаза наиболее отчетливо. Статичные позы персонажей, неспособность лиц выражать внутренний мир и происходящие события, направленность крупных, невыразительных глаз на зрителя, точность в изображении одежды и аксессуаров и, наконец, не четырехугольный а сводчатый формат произведений, изображаемых на холсте масляными красками, и другие черты утверждаются как характерные стилевые особенности нового, придворного стиля живописи.

Художники раннекаджарского периода старались подражать стилю и почерку живописи эпохи Зендов. Как известно из исторических источников, первый правитель из династии Каджаров Ага Мухаммед хан украсил свой дворец в Тегеране произведениями, изъятыми из дворца Керим-хана в Тегеране. Мирза Баба, являвшийся главным художником во дворце Зендов в период правления династии Каджаров, также был назначен ведущим придворным художником. Несмотря на такую преемственность, перед художниками в этот период уже ставятся новые задачи: т.е. произведения искусства, живописи, украшавшие шахский дво-


18. "Девушка, играющая на бубне". Начало XIX в.

рец, должны были соответствовать и самому дворцу, и в целом всей роскоши правителей Каджаров.

В эпоху Каджаров, в особенности во время правления Фатали шаха, в портретах и настенных росписях придворный стиль, канонизируясь, превращается в официальные репрезентативные произведения агитации и пропаганды. Фатали шах, принявший решение вновь возродить традиции древнеперсидского изобразительного искусства, желал воссоздать в своем дворце роскошь и великолепие дворцов Ахеменидов. Авторитет древней Персидской империи и легендарный роскошный дворец был примером для подражания для Фатали шаха. Созданный в период правления Фатали шаха, новый стиль изобразительного искусства некоторые искусствоведы называли "новым сасанидским стилем", который проявлялся в основном в официальных придворных произведениях искусства (1,73).

Барельефные изображения Фатали шаха, напоминавшие барельефы шахиншахов эпохи Сасанидов и пропагандировавшие и прославлявшие, его величие, начинают украшать новые дворцы. Самыми знаменитыми из них являются барельефы дворцов "Чехиль-Сутун" и "Таг-и-Бустан". Барельеф Фатали шаха в облике Хосрова Парвиза является ярким и наглядным примером вышесказанному.

Одним из художников, обратившимся к изобразительному стилю эпохи Сасанидов в ранний период династии Каджаров, был Мухаммед Давари Весал. Иллюстрации к "Шахнаме" Фирдоуси, созданные Мухаммедом Весалом для Фатали шаха, отразили в себе попытку синтеза стиля Сасанидов и нового европейского стиля. Однако эти эксперименты вместо единства и целостности приводят к созданию эклектичности (т.е. искусственному, механическому соединению) изобразительного стиля.

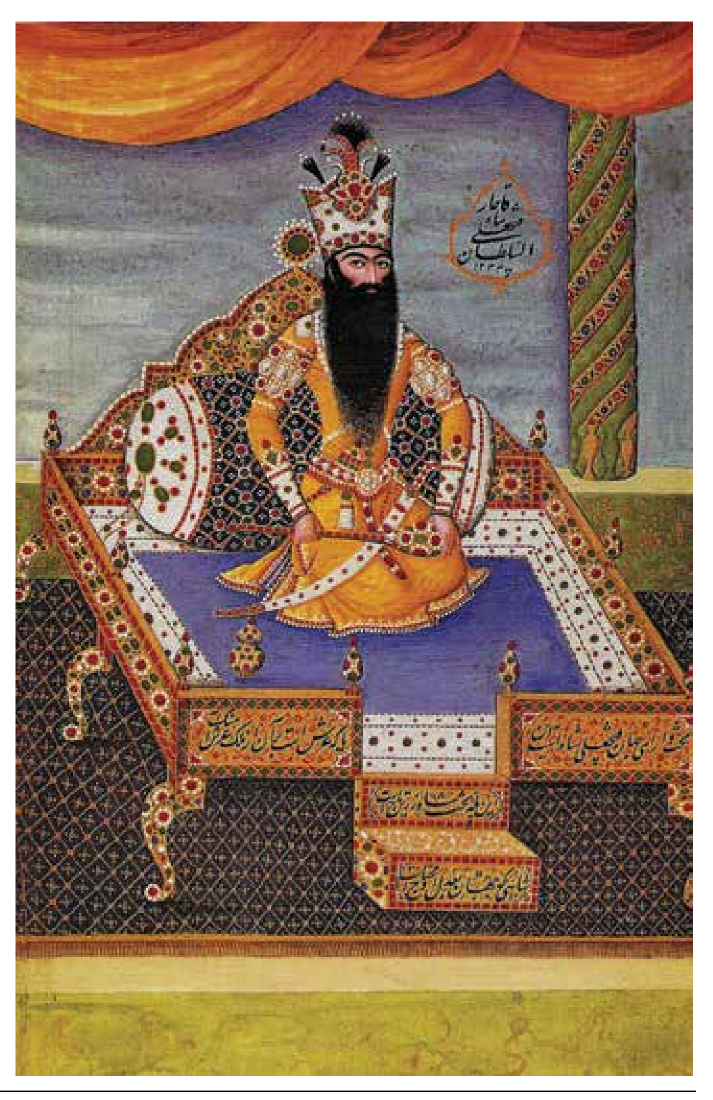
Другие художники, перейдя на технику масляных красок, пытались в своем творчестве подражать изобразительному стилю Риза-йи-Аббаси и Моина Мусаввара. В целом, живопись периода правления Фатали шаха на начальном этапе старалась опираться на древние традиции, возродить и "осовременить" их.

Начиная с конца XVIII в., ситуация в живописи начинает постепенно меняться и в моду входит "европейский" стиль. Причиной тому послужило расширение торговых и экономических связей с европейскими странами. С другой стороны, Фатали шах, считая себя ничуть не хуже европейских монархов, предпочитает создавать специфическое, аристократическое придворное искусство в европейском стиле. На перво-

начальном этапе этот стиль начинает применяться во дворцах. Европейские товары, одежда, произведения искусства и сам образ жизни, привнесённые в Иран путем обмена и торговли, приспосабливаются к мусульманской среде и великолепию дворца и начинают отражать социальный статус шаха, его наследников, а также их материальные возможности и вкусы.

Во дворцах начинают создаваться огромные настенные фрески, отражающие собрания при дворе. На этих фресках шах, члены его семьи и придворные начинают изображаться на фоне богатых интерьеров дворца, в сценах сражений и на охоте. Придворные портреты, украшенные золотом и драгоценными камнями, привлекали внимание зрителей богатством оформления и способствовали формированию у них чувства почтения и повиновения по отношению к правителю. В придворных портретах того времени в центре внимания художников находится не внутренний мир людей, а их внешность, аксессуары, а также изображение богатства и роскоши.

19. "Фатали шах на троне". Муракка. Конец XVIII – начало XIX в. Исфахан.



Соединение традиций персидского и европейского стилей в период правления Фатали шаха бросается в глаза наиболее сильно. Влияние фламандской живописи, выделявшейся в европейском искусстве точностью и реализмом изображения, в придворных портретах периода правления Фатали шаха проступает наиболее выпукло.

Еще один стиль европейской живописи связан с традициями флорентийской школы. В период правления Фатали шаха несколько художников были посланы во Флоренцию и Рим для изучения изобразительных стилей, модных в то время в Европе. Так, влияние фламандского и флорентийского стилей живописи отчетливо видно в портрете танцовщицы Мазды художника Мехди Ширази (1819-20).

В числе наиболее общих особенностей живописи периода Фатали шаха следует отметить эклектическое соединение древнеперсидского (Тахт-е – Джамшид) и исфаханского стилей со стилем "Версаль", считавшимся центром придворного искусства Франции.

Во второй половине XVIII в. в период правления Насираддин шаха тяга к академическому европейскому стилю в изобразительном искусстве еще более возрастает. В связи с тем, что Насираддин шах был поклонником европейского образа жизни и искусства, реа-

лизм, а подчас и натурализм становятся одними из ведущих особенностей Каджарской живописи того времени.

Одним из факторов, оказавшим очень сильное влияние на изобразительное искусство того времени, явилось зарождение искусства фотографии и то влияние, которое оно оказало на живопись в целом. Некоторые художники, копируя свои произведения с фотографий, начинают отдавать предпочтение точности изображения в самом крайнем проявлении, а также реализму.

Наряду с парадными портретами и произведениями, отражавшими быт придворной жизни, в живописи этого времени жанр натюрморта впервые приобретает самостоятельность в качестве отдельной области персидского изобразительного искусства. Уместно также упомянуть создание произведений на религиозную тематику (События в Кербела).

В живописи периода Насираддин шаха эротика (т.е. откровенность, рождающая чувство сладострастия) в изображении танцовщиц, певиц и рабынь несколько смягчается. Художников начинает больше привлекать психологическое состояние изображаемых образов. Художественный стиль, развивавшийся первоначально во дворцах и домах высшей знати, встречает понимание и среди среднего сословия и начинает украшать стены гостиных домов, святилищ, кофеен, бань. В результате упрощения тематики и стиля придворной живописи и адаптации их к запросам среднего сословия, официальный стиль становится более народным и постепенно утверждается во всей каджарской живописи. Одним из ответвлений упомянутого выше “народного искусства” становится знаменитая “живопись кофеен”.

После убийства Насираддин шаха в период правления Музафараддин шаха стиль изобразительного искусства, и в особенности живописи, претерпел изменения. Так, портреты, отражающие богатство и роскошь придворной жизни, ее великолепие, становятся проще и постепенно отходят от идеализации. Эти портреты изображают шаха и его близких просто, без излишней помпезности. В качестве примера можно привести портреты самого Музаффараддин шаха и его визиря Абд-эль-Маджида Мирзы, созданные выдающимся художником своего времени Сани Хумаюном. Художник, оставаясь верными реализму, не скрывает ни старость шаха, ни его болезнь.

Самым выдающимся художником позднего периода живописи Каджаров был Мухаммед Гаффари. Более известный под псевдонимом Камал-аль-Мольк, этот художник оказал самое большое влияние на развитие персидской живописи XIX в. После кончины художника его многочисленные ученики пытались подражать творческому почерку учителя, стремились равняться на него.



ОСОБЕННОСТИ КАДЖАРСКОГО СТИЛЯ В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ И ЖАНРАХ ЖИВОПИСИ

Не ограничиваясь одним лишь жанром парадного портрета, стиль Каджаров, имеющий глубокие исторические корни и богатые художественные традиции, начинает охватывать постепенно и другие области искусства, превращаясь в ведущий художественный стиль своего времени. Выйдя далеко за рамки придворной живописи, стиль каджаров широко распространяется также в декоративно-прикладном искусстве, настенной живописи жанрах, в оформлении книг и, наконец, в новых для персидской живописи, таких как исторический, бытовой, религиозный жанры, пейзаж, натюрморт.

При разборе истории развития стиля Каджаров во всех областях живописи становится ясным, что само зарождение этих жанров связано с развитием стиля Каджаров. В числе новых жанров, следует особо остановится на таких как исторический, бытовой жанр, пейзаж и натюрморта.

Среди жанров, созданных в рамках Каджарского стиля, имеется своеобразный жанр, получивший название “живопись кофеен”. Этот жанр, как демократическая и народная ветвь Каджарского стиля, всегда находился в центре внимания исследователей. В сущности, “живопись кофеен” является новым вариантом того же дворцового стиля Каджаров, но уже адаптированным для среднего и низшего сословия. Некоторые исследователи даже предлагают определять феномен “живописи кофеен” как отдельный, самостоятельный стиль (14,23). Однако, большинство специалистов, исследовавших это явление, предпочитают определять “живопись кофеен” как жанровую составляющую стиля каджаров и подчеркивают демократизацию этого стиля в народной среде.

Зарождение термина “живопись кофеен” уместно сравнить с банальной лубочной живописью. Этот вид живописи, зародившийся в кофейнях, где широкие народные массы проводили свое свободное время, упрощая принципы стиля живописи Каджаров, представлял все темы и способы их выражения в форме, доступной для широких масс. Этот жанр основывался на повествовании, превращая каждый отдельный сюжет в “визуальный рассказ”. Таким образом, он стал способом, средством, создающим возможности для передачи содержания этих сюжетов неграмотной части населения. В числе тем, характерных для “живописи кофеен”, основное место занимали различные предания, бытовые происшествия и, наконец, получившие самый широкий размах героизированные образы трагических событий в Кербела.

Выдающаяся русская исследовательница Н.В. Сазонова, давая определение “живописи кофеен”, высказывает интересные мысли о происхождении и развитии этого феномена. В зарождении “живописи кофеен” решающую роль сыграли молодые, непрофессиональные, т.е.

самодеятельные художники Ирана. Эти художники отражали восточные мотивы посредством изобразительных средств, характерных для европейской настенной живописи. По сути, причину зарождения этого локального народного стиля следует искать во все возрастающем влиянии Западной Европы на изобразительное искусство Среднего Востока. "Живопись кофеен", будучи "оппозиционной" по отношению к постепенно европеизировавшемуся официально-придворному стилю живописи, выступал как народный стиль, прославлявший местную самобытность, неповторимость, и предпринимал попытки сохранить национальные художественные традиции (15,72).

Предпочитая опираться на местные традиции и корни, "живопись кофеен" создавалась как своеобразная "граница", призванная в определенном смысле оградить персидское искусство от "космополитизма" и провести грань между современной "европеизацией" и национальными традициями.

Этот стиль, отражавший вкусы и пожелания широких народных масс, оставаясь в стороне от строгой и "застывшей" официальной живописи, обладал поистине народной художественностью. Официальная придворная живопись, считая это направление "банальным", "несерьезным" искусством черни, относилась к его художественной значимости с сомнением и равнодушием.

Для осознании и понимания "живописи кофеен" необходимо правильно оценить содержание, суть персидской кофейни, ту роль, которую кофейня играла в жизни общества. Эти места, где простой народ собирался пить кофе в течение столетий, были необходимым элементом для передачи из поколения в поколение народных традиций и, таким образом, их консервации. Здесь, в кофейне ровзияханы (сказители), повествующие дастан "Шахнаме", рассказывая об истории Ирана и ее героизированных образах, формировали в массах чувство национального самосознания и образ мышления, создавали условия для общения между людьми. Простые деятели искусства, неимущие поэты, каллиграфы и художники, собираясь в кофейнях и слушая повествования этих певцов-сказителей, ощущали себя неотъемлемой частью истории и культуры Ирана. В собраниях, меджлисах, напоминавших своеобразные литературно-художественные вечера, звучали также и религиозные истории и предания.

Специфическая культурная среда, обладавшая особой религиозной и национальной гордостью, формируясь в кофейнях, постепенно приводила к созданию своеобразных обычаев, норм этики и поведения, системы нравственных и художественных ценностей. Кофейни, играя роль своеобразных клубов, выполняли неоценимую роль в обмене последними новостями, проведении свободного времени и общения людей. Подобный своеобразный микроклимат, имевший место во всех кофейнях, в конечном итоге превратил феномен "искусства кофеен" в очень значимую, составную часть персидского искусства.

Что касается времени зарождения "живописи кофеен", то по мнению исследователей, первые ростки этого жанра появились уже в XVIII веке,

в период правления шаха Аббаса II и Надир шаха. В эпоху Каджаров происходит уже окончательное формирование и “шлифовка” этого жанра. “Живопись кофеен” сыграла решающую роль в формировании все более расширявшегося культурно-массового движения.

Являясь альтернативой официальной придворной культуре и искусству, продолжала развиваться и народная культура, опиравшаяся на древние местные традиции. Это движение, отделяя многих художников и деятелей искусства от официального стиля строго канонизированных и далеких от реальной народной жизни, ее духовных потребностей в живописи, вызывала в них желание творить в стиле “искусства кофеен”, т.е. в народном стиле. Превращая изображения исторических, религиозных и литературных сюжетов в крупногабаритные настенные панорамы, “художники кофеен” уже ближе к концу эпохи Каджаров начинают создавать на тех же стенах изображения развлекательного характера – музыкальные, танцевальные, свадебные церемонии и портреты отдельных певцов и танцовщиц.

Образцы “живописи кофеен” создавались в течении длительного времени в крупных городах Ирана и многие из них дошли до наших дней. В числе произведений подобного рода могут быть названы “Народная свадьба” Гасана Исмаилзаде, “Празднование Новруз Байрам в семье” Мухаммеда Хамиди, “Имам Али с сыновьями Хасаном и Хусейном” Ибрагима Наггашбаши и др.

Следует отметить, что технология “живописи кофеен” не отличалась от технологии придворной настенной живописи эпохи Каджаров. Как и во дворце, в кофейнях художники создавали изображения масляными красками на больших кусках холста, прикрепленных к стенам.

20. Аббас Аль-Мусеви.
“Сражение Аббаса с неверными”.
“Живопись кофеен”.
Начало XIX в.



Что касается развития стиля Каджаров в этой области, то здесь налицо примитивизация придворного стиля, адаптация, приспособление этого стиля к образу мысли и вкусам простого народа.

В развитие "живописи кофеен", получившей со временем все большее распространение, внесли свою лепту и многие выдающиеся художники Ирана. В их числе можно назвать Аббаса Вакифара, Исмаила Джалаира, Хасана Исмаилзаде, Хасана Хамадани, Хасана Гуллар агасы, Мухаммеда Мотабара, Аббаса аль-Мусеви, Абдулла Мусевира и др. (*илл. 20; 21*).

Несмотря на отсутствие академического художественного образования, у большинства "художников кофеен" это направление постепенно получает широкий размах. Творчество художников кофеен, обладавших достаточной скромностью из-за своего общественного статуса, сумело занять достойное место в персидском искусстве.

В Иране искусство настенной живописи вовсе не ограничивались традициями "искусства кофеен". Как уже указывалось в первом разделе данной главы, эти традиции берут свое начало уже в ахеменидских настенных барельефах в "Тахт-е Джамшид". Они были продолжены несколько позже в рельефах Сасанидского дворца в Медаине.

В эпоху средневековья традиции настенной живописи вновь переживают свой расцвет в конце эпохи Сефевидов, в период правления шаха Аббаса. Стены дворцов Сефевидов начинают украшать уже не рельефы, а

21. Абдуллах Мусеввир. "Сражение у Кербела". "Живопись кофеен". Начало XX в. Исфахан.







22. Абдуллах-хан. "Диван Фатали шаха". 1815 г. Дворец "Нагарестан". Тегеран.

цветные панно, собранные из изразцов (Чехиль-Сутун). Во время правления Надир шаха начинает развиваться монументальная настенная живопись, выполненная масляными красками. Однако самый блестящий период этой области живописи приходится именно на эпоху Каджаров, т.е. на XVIII-XIX вв.

Начиная со времени правления Фатали шаха Каджара, стиль "дворцовых стен", как указывалось ранее, начинает постепенно сменяться европейскими изобразительными методами. Несмотря на крупные размеры, изображения отличались применением пластической моделировки и светотени на кусках холста, прикрепленных к стенам. Эти изменения в стиле настенной живописи имеют огромное значение для изучения генезиса и масштабов стиля Каджаров.

Художественно-декоративное оформление дворцов и особняков высшей аристократии отвечали общим требованиям стиля Каджаров, и по этой причине принципы настенной живописи также были сходными.

В сводчатых углублениях стен дворцов (мехрабах) в большинстве случаев помещали портреты, сцены, изображавшие развлечения и быт правителя, или же цветные изображения битв, участником которых был правитель. Сюжетная настенная живопись обходилась дорого, и по этой причине во второстепенных комнатах дворцов и в некоторых частных особняках, в нишах можно встретить также декоративно-орнаментальные панно. Стены между сюжетными панно заполнялись чисто орнаментальными композициями. Среди этих композиций можно встретить молитвы – "дуа" или медальоны и картуши с размещенными в них монограммами.

Основными помещениями дворца были, как правило, салоны для официальных приемов и зал, в котором устраивались пиршества и проводились собрания. Художественное оформление этих залов имело основной целью пропагандировать среди гостей авторитет, богатство, отвагу и благородное происхождение правителя.

Парадные портреты обычно размещались в верхней части стены. Стены высотой в человеческих рост делились на верхнюю и нижнюю части в форме фриза, и внутри этих “полос” размещались сюжетные композиции, тематически связанные между собой и отражавшие сцены охоты, сражений, развлечений правителя.

Одним из знаменитых художников-мастеров настенной живописи при дворе Фатали шаха был Абдулла хан. В числе крупных, многофигурных изображений, выполненных Абдулла ханом, наиболее известно “Судилище Фатали хана”, сохранившееся до настоящего времени. В этом простом, фризообразной формы произведении изображен “Официальный прием Фатали хана” (*илл. 22*).

Другим знаменитым придворным мастером росписи был Абдул Гусейн Сание Хумаюн. Этот художник, считавшийся зрелым мастером изображения официальных приемов при дворе, создавал произведения исторического плана. Хумаюн создал на стенах дворца Каджаров многочисленные изображения приемов при дворах правителей, прославившихся в истории Ирана.

В XIX в. создателем настенных панно, отражавших персидско-русские войны, был Аллахверди Афшар. Этот художник, творивший в самых разных жанрах, наряду с созданием парадных портретов, прославился также как создатель батальных сцен. Панно, посвященное персидско-русским войнам, созданное Афшаром, хранится в настоящее время в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия) (*илл. 23*).

23. Аллахверди Афшар. “Русско-персидская война”. Середина XIX века.



Художник Исмаил Джалаир, один из выдающихся живописцев периода правления Фатали-шаха Каджара, также пробовал свои силы в настенной живописи. Среди произведений этого плана выделяется настенное панно, созданное на основе сюжета "Жертвоприношение Ибрагимом своего сына Исмаила", относящееся к первой четверти XIX в. В центре композиции Ибрагим заносит руку с ножом над Исмаилом. "Ядром" композиции является удержание руки Ибрагима ангелами, спустившимися с небес. Что касается стиля произведения, то тут надо отметить, что Исмаил Джалаир был одним из первых художников эпохи Каджаров, реформировавшим этот консервативный стиль.

В произведениях Джалаира европейский реалистический уклон бросается в глаза уже более выпукло. Художник, сумевший отдалиться от декоративности и условности стиля Каджаров, добился создания зрелой и реалистической композиции.

Одним из редких примеров монументальной настенной живописи эпохи Каджаров является созданная в XIX в. на потолке одного из особняков в Тегеране сюжетно-декоративная роспись, выполненная техникой аль-фреско. Этот декор, сделанный неизвестным художником, напоминает настенные росписи в стиле барокко в особняках Италии и Франции в XIX в. Потолок украшен в основном растительными композициями, мотивами "соловей и роза" и "цветы в вазе".

Среди цветочных композиций изображения красавиц с томными взглядами, расположенные в медальонах, находящихся в центре оси. Они последовательно чередуются с романтическими изображениями природы, пейзажами. В отличие от Европы, орнаментальные композиции здесь расположены теснее и носят более декоративный характер. Портреты и пейзажи внутри медальонов отличаются от орнаментального декора на стенах более "европейским" стилем. Можно предположить, что эти медальоны были созданы художником, приглашенным из Европы.

Для создания полного представления об особенностях монументально-декоративного оформления стен дворцов в эпоху Каджаров, достаточно посмотреть на художественное оформление дворцов Чехиль-Сутун в Исфахане, Али Гапы и Нагаристан в Тегеране, Ханский дворец в Шеки (Азербайджан), дворец Ираванского наместника (находился в г. Ереване).

В XVIII – XIX вв. в художественное оформление дворцов на территории Ирана и Азербайджана осуществлялось на основе единых, сходных принципов. Так, на рисунках и в путевых альбомах путешественников, побывавших в Иране и Азербайджане в XVIII – XIX вв., оформление интерьеров дворцов поражает своим сходством. Различие наблюдается лишь в размерах изображения, богатстве и плотности орнаментального декора и, наконец, в уровне мастерства изображения.

В монументальной настенной живописи развитие Каджарского стиля постепенно завершается еще более широким усвоением европейского изобразительного метода. Уже в середине и во второй половине XIX в. настенная живопись в стиле Каджаров, максимально "европеизируясь",

отражала Восток, т.е. Персию лишь тематически. Композиции изображений, цветовое решение, пластическое и объемно-пространственное строение произведений мало отличались от европейской настенной живописи того времени.

Персонажи романтического характера, пейзажи, размещенные в рамки, отличавшиеся восточной пышностью и декоративностью, вводились в контекст персидского искусства. С содержанием стиля Каджаров этих "красавиц" объединяло их нежное, томное, игривое, а в некоторых случаях даже эротическое содержание.

В сущности, интимная эстетика Востока заключалась в одежде, тонких станах, глазах, жестах и позах романтических персонажей. Подобно дворцам барокко и рококо в Европе, она имела целью окунуть хозяина дома и его гостей в атмосферу флирта и развлечений. Тематика настенных изображений подобного рода наравне со стилем изображения способствовала созданию атмосферы любви и наслаждений.

Выступая как универсальный художественный стиль своего времени, стиль Каджаров, наряду с придворными портретами и монументальной настенной живописью, оказал влияние и на другие области живописи. В частности, стиль Каджаров выступал в качестве составной части изобразительно-декоративного оформления во многих областях декоративно-прикладного искусства. Техника живописи эмалью, лаковая живопись на дереве, посредством которой создавались сюжеты и портреты, изображенные на предметах, сохраняли основную линию стиля Каджаров.

Богатство интерьера в шахских дворцах и частных особняках безусловно должно было распространиться также и на предметы обихода и на украшения. Единый интерьерный стиль, отражаясь в декоре стен, предметах быта, одежде, украшениях, демонстрировал образ жизни Каджаров, их вкусы и предпочтения. Среди предметов быта и украшений, отражавших изобразительные композиции, созданные в стиле Каджаров, были также комнатные зеркала и различные ларцы для хранения личных украшений и ценностей, портсигары, футляры для карандашей – калемданы, образцы личного оружия, кальяны. В некоторых из названных предметов, образцы живописи присутствуют в виде медальонов, являющихся центром общего декора, в других предметах (ларцах, калемданах) сюжетная живопись миниатюр выступает в качестве основного декора.

Для разбора характерных особенностей живописи на предметах такого рода комнатные зеркала представляются наиболее интересной группой предметов.

В конце XVIII – начале XIX века в Иране и Азербайджане комнатные зеркала, являвшиеся редким и дорогим предметом быта, имели особое художественное оформление. Зеркала вставлялись в декоративные резные рамки из орехового дерева и вешались на стены. Принципы художественного оформления зеркал можно разделить на две основные группы. В первую группу входят самые дорогие зеркала с богато оформленными крышками. Открывавшиеся крышки в таких зеркалах, прикреплявшиеся петлями к резным рамам полностью украшались деко-

ративной и сюжетной живописью. Рамки зеркал, входящих во вторую группу, крышек не имели и украшались в основном резными рамами. Ведущий декор рамок, как правило, составляли растительные мотивы.

Наибольший интерес для исследования каджарской живописи представляют зеркала с крышкой, т.е. входящие в первую группу. Так, крышки этих зеркал, имевшие прямоугольную форму с гладкой поверхностью, были более подходящими для размещения на них образцов сюжетной живописи. Изображенные сюжеты, будучи размещены на внешней стороне крышки, были видны лишь когда зеркала были закрыты.

Во время использования зеркала, крышка открывалась и в зеркало можно было смотреться. В этот момент поверхность, украшенная живописью, оставалась невидимой. Таким образом, крышки с одной стороны оберегали зеркало от поломок, с другой – в закрытом состоянии, играли роль станковой живописи и составляли единое целое с ярким художественно-декоративным ансамблем интерьера.

Если учесть недолгий срок использования этих зеркал, то можно с уверенностью констатировать, что зеркала, висевшие с закрытыми крышками на стенах, часто играли роль произведений изобразительного искусства. Изображения на крышках зеркал, наряду с типичными для искусства Каджаров портретами танцовщиц, одетых в роскошные наряды наложниц и юных рабов, изображенных в интерьере или на фоне природы, отражали также и прекрасные романтические пейзажи.



24. "Портрет дворцовой наложницы". Начало XIX в.

В оформлении интерьеров, наряду с зеркалами, широко использовались портреты и пейзажи, созданные масляными красками на обрамленных кусках стекла. Создание изображений на стекле масляными красками было новым жанром для живописи Ирана. Можно предположить, что изображения подобного рода вначале украшали стекла дверей в смежных комнатах, а впоследствии утвердились как самостоятельные настенные произведения искусства.

Одно из таких изображений на стекле хранится в музее "Иран-Бастан" в Тегеране (*илл. 24*). На стекле размером 40х60 см, вставленном в рамку, размещено изображение прекрасной женщины, выполненное масляными красками и в точности соответствующее раннему стилю Каджаров. Юная красавица, одетая пышно и богато, изображена держащей в руках попугая и кормящей его сахаром. На заднем плане картины, как и придворных портретах Каджаров, изображен романтический пей-

заж. Руки девушки окрашенные особым образом хной свидетельствует о ее принадлежности к гарему.

В отличие от парадных настенных портретов здесь фигура максимально продвинута на передний план и изображена в соответствии с форматом, до колен. Это говорит о том, что для художника в этом портрете сверхзадачей была не демонстрация материально-социального положения изображаемой девушки, а отражение ее портретных особенностей. Несмотря на это, художник, мастерски используя узкие рамки названных требований и норм, сумел создать портрет, отражающий красоту жизни гарема, развлечения женщин, их досуг. Этот тонкий нюанс, бросающийся в глаза, демонстрирует подвижность, адаптивность стиля Каджаров.

Одной из областей искусства, где также применялся стиль Каджаров было изготовление футляров для карандашей – калемданов, широко используемых в аристократическом быту того времени. Калемданы, являвшиеся основным предметом набора для письма, вытачивались из ценных пород дерева и украшались лаковой живописью. Традиционный формат калемданов вынуждал художников выстраивать композиции не по вертикали, а развивать их горизонтально. Сюжетное изображение калемдана отражало тему, выбранную по вкусу и желанию заказчика.

В то время, как калемданы высшей знати декорировались, как правило, орнаментальными узорами, на калемданы, принадлежавшие шахам, занимавшихся каллиграфией, в большинстве случаев наносились изображения исторических событий, сцены, отражающие образ жизни правителя, сцены сражений и охоты. На одном из таких калемданов изображена битва шаха Исмаила с узбекским ханом Ибрагимом. Типичность стиля изображения, одежды и оружия, представленных в этой сцене, говорит о том, что калемдан был создан в конце XVIII в.

На другом, похожем калемдане изображено знаменитое Чалдыранское сражение между шахом Исмаилом и султаном Селимом. Здесь художественные особенности изображения также подтверждают принадлежность предмета к эпохе Каджаров. На переднем плане изображена сцена сражения шахов верхом на коне, на фоне сражающихся воинов. Грядущая победа шаха Исмаила очевидна из всей композиции. Сражение с узбекскими племенами изображено и на поверхности другого калемдана. Поскольку калемдан принадлежал самому Фатали шаху, то на

25. “Сражение Фатали шаха с узбеками”. Пенал для калема. Лаковая живопись. Начало XIX в.



нем изображена битва именно Фатали шаха с узбеками. Сюжет здесь построен на основе исторической победы Фатали шаха Каджара (*илл. 25*).

Среди предметов обихода, в которых применялась живопись Каджаров, особое место занимают ларцы. На четырехугольных крышках ларцов, наряду с военными сценами, созданными лаковой живописью, изображались приемы, пиршества, проводимые во дворце, а также другие исторические и развлекательные сюжеты. На одном из таких ларцев середины XIX в. изображена одна из войн, которую вел правивший после Фатали шаха его внук, Мухаммед шах.

На этом ларце размером 30x40 см изображена огромная по масштабам ларца многофигурная композиция (ок. 300 человек, ок. 200 лошадей и боевых слонов). Построение сцены битвы и средства изображения главных полководцев – шахов, их одежды, оружия, снаряжения и других аксессуаров соответствует изображению сцен битв на книжных иллюстрациях эпохи Каджаров. Порядок построения армий и целенаправленное возвеличивание основных эпизодов битвы не оставляет сомнений в том, что автором изображения был один из придворных художников Мухаммед шаха Каджара (*илл.26*).

26. "Сражение Мухаммед шаха". Шкатулка для драгоценностей. Лаковая живопись. XIX в.



На крышках двух других больших ларцев эпохи Мухаммед шаха Каджара изображена сцена "Судилище Мухаммед шаха Каджара". Здесь Мухаммед шах изображен в центре овального медальона, сидящим на троне в центре собрания при дворе.

Изображение на втором ларце отражает победу Мухаммед шаха Каджара над племенами узбеков. Влиятельные аксакалы и эмиры узбеков, разрозненно убегающие от регулярных отрядов каджарской армии, изображены стоящими на коленях с Кораном в руках и молящими Мухаммеда Каджара о пощаде.

К середине XIX века (указана дата – 1850 г). относится также сюжетное произведение живописи, изображенное на крышке еще одного зеркала (*илл. 27*). Изображенная масляными красками, покрытая прозрачным лаком и заключенная в рамку, состоящую из стихотворных отрывков, картина отражает многофигурную бытовую сцену. Это произведение, представляющее простую, на первый взгляд, бытовую сцену, носит название "Женская баня" и показывает женщин во время купания, т.е. полностью обнаженными. Это, в сущности, является фактом очень редким для каджарского изобразительного искусства. Этот сюжет, являющийся по сути эротическим изображением, представляет собой единое целое с самим содержанием всего искусства Каджаров. Конечно же, в этом сюжете при желании можно обнаружить и красоту обнаженных женских фигур, и их эстетику. Однако, соединяясь с интимной придворной эстетикой Каджаров, содержание сюжета и круг его эмоционального воздействия направляются на лицезрение "недозволенного", "запретного".

27. Шкатулка для драгоценностей. Дерево. Лаковая живопись.1850 г.



Миниатюрная живопись на шкатулках и ларцах эпохи Каджаров, как с позиции формы, так и содержания, позволяет сделать следующий вывод: художественный стиль, бросающийся в глаза в этой прикладной области живописи, сумел подчинить форму и содержание изображения общему, единому стилю Каджаров. В пределах общего художественного контекста придворные собрания, исторические сражения,

в которых участвовали правители, и развлечения при дворе, изображенные на ларцах, составляли большинство с точки зрения тематики. Что касается авторов произведений миниатюрной живописи на ларцах, то здесь необходимо отметить, что большинство их имен неизвестно. Лишь на трех ларцах начала XIX в. подписи Абу-ль Хасана Мустафи Гаффари, Мухаммеда Садига и Голама Мехр-Али Мирзы подтверждают их авторство.

На предметах быта и украшениях встречаются также живопись эмалью в стиле Каджаров. Среди предметов такого рода больше сотни наборов для жидкого кальяна, различные виды холодного оружия, подвесные украшения различной формы типа медальонов.

С точки зрения размеров сюжетно-орнаментальных изображений, их совершенства и единства стиля, живопись эмалью на наборах для кальяна представляет наибольший интерес. Кальяны, изготовленные из различных ценных материалов, являются в полном смысле слова ценными произведениями декоративно-прикладного искусства. На ряде кальянов, украшенных в основном орнаментальным узором, внутри медальонов встречается т.н. эмальерная живопись в стиле Каджаров. В медальонах кальянов, изготовленных по специальному заказу, встречаются миниатюрные портреты, сцены из придворной жизни, бытовые и любовные сцены, выполненные с высоким профессионализмом.

28. "Влюбленные". Изображение на резервуаре кальяна. Эмаль, золото. Начало XIX в.



Три таких кальяна хранятся в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия), и все три кальяна относятся к эпохе Каджаров. (I четверть XIX в). Изображения на всех трех кальянах представляет большой интерес.

При разборе художественно-композиционных особенностей изображения становится очевидным тот факт, что традиции придворной живописи Каджаров продолжаются и в этой области искусства. Различия проявляются в основном в композиции и материале изготовления. Маленькие размеры медальонов являются причиной изменения масштабов композиций. Портретные изображения здесь не полнофигурны, а разработаны в формате "полфигуры – торс" или в формате "бюст". Этот способ дает возможность изобразить черты лица портретируемых, а также мелкие аксессуары достаточно подробно и реалистично.

Говоря о новшествах, внесенных в живопись новым материалом – эмалью, следует отметить, что в отличие от мас-



29. "Наложница". Изображение на резервуаре кальяна. Эмаль, золото. Начало XIX в.

ляных красок, оттенки цветов и переливы тонов проявляются здесь тоньше. Это связано с большей прозрачностью цветной эмали по сравнению с масляными красками. Примером сказанному выше может служить "Сцена любви", изображенная на резервуаре одного из кальянов, упомянутых выше (*илл. 28*).

В этом сюжете, ничем не отличающимся от любовных сцен, изображенных в произведениях дворца Каджаров, изображен молодой аристократ, держащий в руке кубок с вином и целующий свою возлюбленную. Открытый бюст женщины усиливает эротизм сюжета и сближает его с живописью Каджаров. Изображение в нижней части сюжета еще одной обнаженной девушки, а также евнуха, являющегося обязательным атрибутом гарема, свидетельствует о том, что сцена действительно происходит в гареме.

Украшение изготовленного из чистого золота кальяна эмальерной живописью и художественным орнаментом говорит о том, что этот кальян принадлежал царственной особе. Применение Каджарского стиля и его содержание на предметах из шахского дворца представляется естественным и закономерным.

Изображение, нанесенное на "бухардан" (емкость для пара) другого кальяна, относящегося к началу XIX века, выполнено в жанре портрета. В соответствии с традицией Каджаров, портрет обладает тонкой сюжетностью. Так, на медальоне кальяна изображен прекрасный юноша, пышно разодетый и держащий в руке кубок с вином. Если учесть подробности интимного образа жизни во дворцах Каджаров, то здесь, несомненно изображен юноша из гарема.

На подобных портретах, исполненных масляными красками и развешенным на стенах дворца или нанесенных на поверхность кальяна, отличить изображения юношей из гарема от изображений прекрасных девушек – задача не из легких. Исследования показывают, что в подобных случаях различие определяется по мужской и женской одежде изображаемых персонажей (*илл. 29*).

В целом, содержание и форма изображения, его контекст и "подстрочный" смысл в соответствии с художественной и интимной этикой



30. Портрет. Оружейный медальон. Эмаль, золото. Начало XIX в.

дворца Каджаров делает изображение любимого человека из гарема на предметах личного обихода закономерным. Эта мысль подтверждается еще одним изображением, нанесенным на бухардан другого кальяна. На этом кальяне, хранящемся в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург), внутри четырех медальонов изображены портреты юношей и девушек из гарема.

Миниатюрные портреты и сюжеты на оружии являются одной из областей, в которой живопись эмалью в Каджарском стиле применялась наиболее широко. Зарождение этой традиции, сформировавшейся в Иране после Индийского похода Надир шаха, конечно же, могло состояться лишь после знакомства с живописью эмалью и оружием, привезенными из Индии в качестве трофеев. Не случайно, первые образцы оружия, декорированного эмалью, были созданы именно в этот период. В эпоху Каджаров эта традиция, подвергаясь “шлифовке” и обогащаясь местными традициями, стилем и содержанием, сумела достичь самой высшей точки своего развития.

Живопись эмалью выполнялась в основном на ножнах и рукоятках холодного оружия (мечи, кинжалы) в виде миниатюрных изображений. В соответствии с общими, основными принципами восточного декора, сюжетные изображения размещались в медальонах, а также внутри орнаментального декора. Эти образцы оружия, изготовленные из стали, золота, дерева и слоновой кости, являясь ценными предметами, должны были отражать вкусы и материальный статус хозяина. С этой точки зрения изображения на этих образцах холодного оружия могут рассматриваться как продолжение придворной живописи.

Примером сказанному выше могут служить образцы оружия, произведенные в Иране в конце XVIII – начале XIX века и хранящиеся в музее Эрмитаж в России. С позиции определения генезиса художественного стиля живописи эмалью, изображения, выполненные на ножнах кинжала (инв.№ OP 194), представляет особый интерес. На этом оружии, относящемся к эпохе Надир шаха, изображена сцена любви. В одежде, движениях, взглядах, широко раскрытых, невыразительных глазах персонажей ясно проступают ростки стиля Каджаров.

Что касается содержания сюжета, то здесь, как и во всем искусстве эпохи Каджаров, видны “двусмысленные” движения и тонкое выраже-



31. Портрет. Ожерелье. Эмаль, золото, рубин, жемчуг. Начало XIX в.

ние скрытых нюансов. Здесь еще нет откровенного эротизма, однако скрытый, потенциальный эротизм рождается в воображении при домысливании происходящего действия. Так, юный влюбленный в царственном одеянии, крутя пуговицу на одежде своей возлюбленной, держит зрителя в предположениях. Финал, окончание этой сцены, этого движения остаются загадкой. В соответствии с интимной этикой дворца, зритель остается в состоянии внутреннего волнения (*илл. 10*). Сцена, не содержащая внешне ничего предосудительного, при желании может восприниматься как начало сексуальной игры.

Жанр "соловей и роза", составляющий основной мотив орнаментального декора, окружающего сюжетное изображение, также делает скрытое содержание еще более понятным для посвященных. Позже, в подобных сюжетах, относящихся к эпохе Каджаров, жанр "любовники", канонизируясь, превращается в сцены сугубо придворного гарема. В этих изображениях полуобнаженность, свойственная красавицам из гарема, с руками, окрашенными особым образом хной, а также демонстративный эротизм движений пока еще не встречается. Несмотря на это, соответствие этой сюжетной композиции содержанию и форме придворной живописи эпохи Каджаров не вызывает сомнений.

Откровенный эротизм начинает проступать в живописи эмалью на оружии эпохи Каджаров. Изображение на ножнах холодного оружия, относящегося к началу XIX веку, т.е. к эпохе Фатали шаха, подтверждает это. На ножнах этого оружия, хранящегося в музее Эрмитаж, изображен портрет прекрасной девушки, одна грудь у которой обнажена, а другая скрыта в лифе (*илл. 30*).

Портреты малых размеров встречаются не только на ножнах мечей и кинжалов, но также и на их рукоятках. Есть предположение, что подобные портреты миниатюрного характера играли роль оберегающего талисмана.

Изображения портретного характера не только имели характер талисмана, но кроме портретов любовниц содержали также и портреты самого владельца. Кинжал с портретом Насираддин шаха Каджара на

рукоятке является ярким тому доказательством (музей Эрмитаж).

Одной из областей, в которых миниатюрная живопись эмалью широко применялась в эпоху Каджаров, были предметы украшения. Мелкие изображения на поясах, ожерельях, серьгах и украшениях для волос, соответствуя официальному стилю Каджаров, в большинстве случаев представляют собой не что иное, как мелкое, фрагментарное выражение устоявшихся дворцовых композиций.

Небольшие размеры предметов украшения, ограниченность поля, предназначенного для изображения эмалью, способствовали тому, что выбор делался в пользу орнаментальных композиций. Вместе с тем, на этих украшениях встречаются и миниатюрные портреты. Один из таких портретов создан на медальоне, украшенном золотом, рубином и жемчугом (*илл. 31*).



32. Настенная живопись. Темпера. Вторая половина XIX в. Исфахан.

На этом кулоне, хранящемся в музее Эрмитаж, изображена юная девушка, держащая в руках цветок. Несмотря на то, что портрет выполнен в формате "бюст", черты лица, одежда и аксессуары изображаемой девушки выполнены в соответствии со стилем Каджаров. Этот портрет, далекий от какого-либо эротизма и подстрочного смысла, указывает на близкую или любимую светскую женщину владельца медальона.

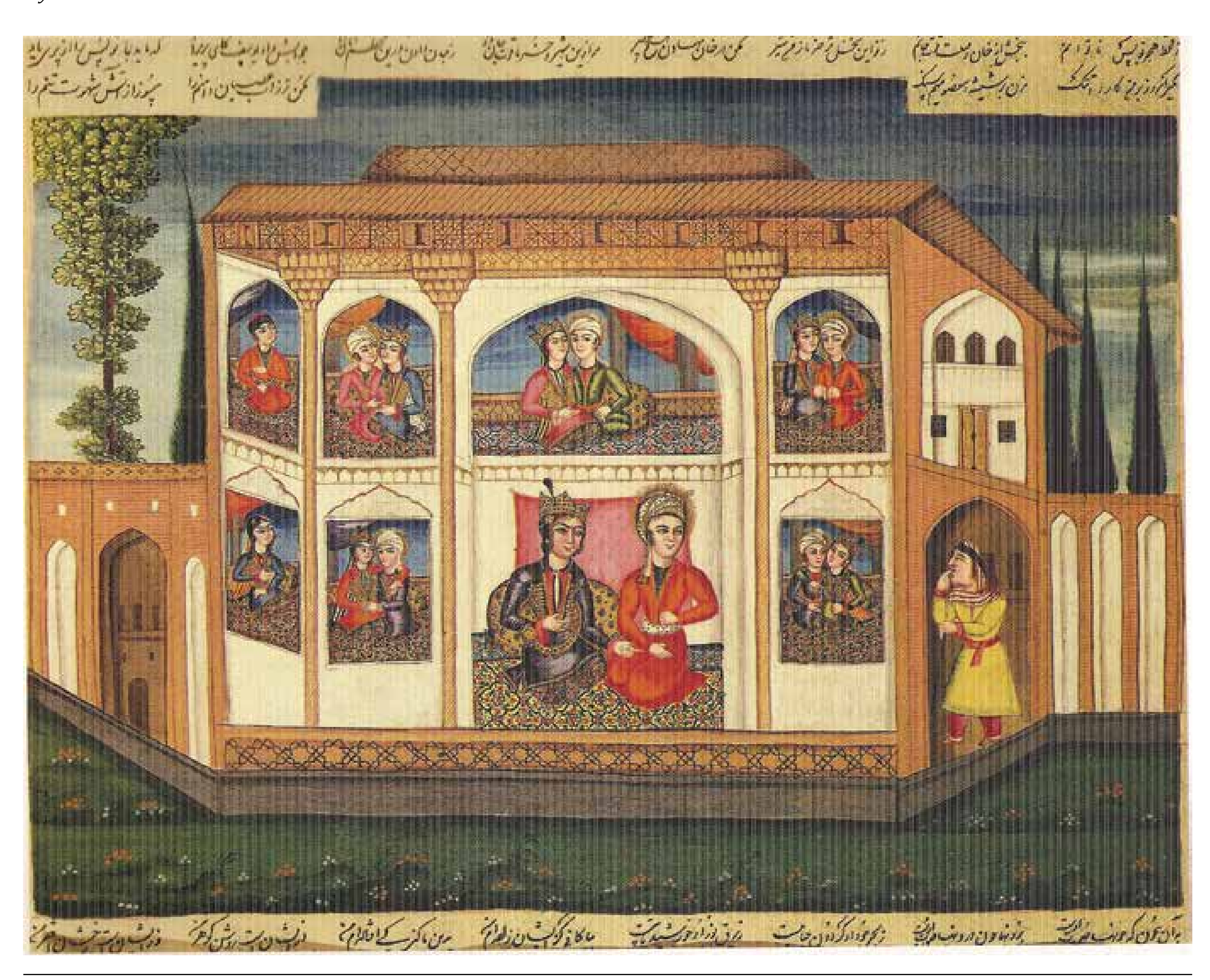
Медальон, отражающий в себе относительно демократическую линию стиля Каджаров, будучи далек от официальности и торжественности, тем не менее, является образцом портрета, созданного в рамках принятых в это время норм изобразительности. В конечном итоге, анализ историко-социальных корней художественных традиций и особенностей живописи Каджаров позволяет сделать очень значимые выводы.

Несмотря на условность термина "стиль Каджаров", этот стиль обладает социально-историческими корнями и художественными традициями и как крупномасштабный феномен оставил глубокий след в персидском и азербайджанском искусстве.

Хотя корни искусства Каджаров простираются к древним временам, окончательный поворот здесь происходит в XVIII веке. В конце этого столетия в технологии настенной и миниатюрной живописи Ирана происходят серьезные изменения. Эти изменения были связаны с заменой красок темпера на масляные краски.

В живописи Зендов наряду с парадными портретами начинают преобладать изображения на тему “романтической любви”. Эти произведения, написанные масляными красками и украшавшие дворцы, отражая таинственную и привлекательную жизнь гарема, выносили на первый план тему любовных интриг. В этих произведениях, украшавших стены дворцов, чувственность, эмоциональный мир персонажей никогда не являлись основной целью для автора-художника.

Основной целью здесь было не воспевание чувств или отношений между персонажами, а создание сцены любовных развлечений в “легком жанре” путем изображения роскоши и великолепия окружающей обстановки. Эти произведения с содержанием, близким к живописи рококо, являясь неотъемлемой частью богатства дворца, его декоративного оформления, создавались с целью придания пиршествам, проводимым во дворце, атмосферы удовольствия и наслаждений.



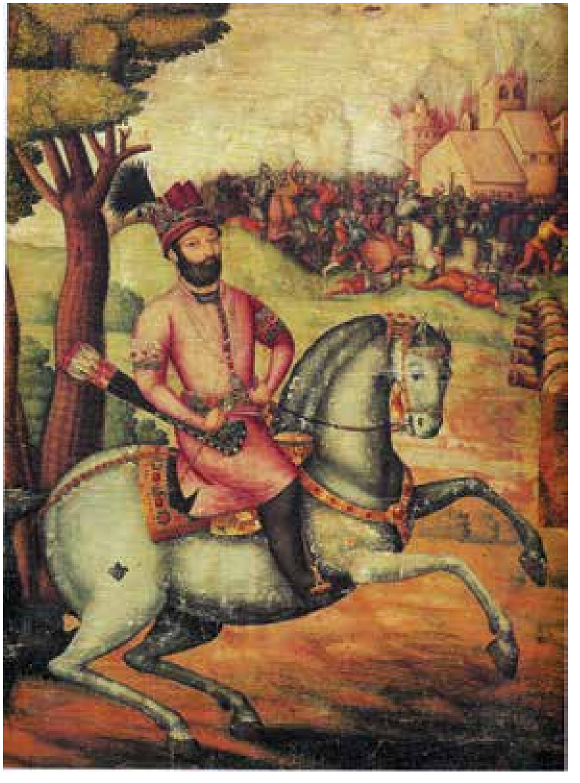
33. Страница антологии “Гульшан”. 1780-90 гг.

Художники раннекаджарской эпохи старались воспроизвести творческий почерк, содержание и стиль живописи эпохи Зендов, подражать ей. Несмотря на это, перед художниками стояли уже новые задачи: произведения, украшавшие дворец, должны были соответствовать роскоши самого дворца и всего образа жизни Каджаров. В эпоху Каджаров, особенно в период правления Фатали шаха, придворный стиль портретов и настенных росписей, канонизируясь, превращаются в произведения репрезентативной агитации и пропаганды.



34. Мухаммед Риза Хинди. "Портрет Надир шаха". 1740 г. Музей Виктории и Альберта.

Начиная с конца XVIII века, ситуация в персидской и азербайджанской живописи постепенно меняется, и в моду входит европейский стиль. Причиной тому явилось постепенное углубление расширявшихся торговых и культурных связей с Европой. С другой стороны, Фатали шах, считая себя ничуть не хуже европейских монархов, отдавал предпочтение созданию придворного искусства в европейском стиле.



35. Мухаммед Али сын Абд аль-Байига, сын Али Гулу Джабадара. "Портрет Надир шаха".

Первоначально изобразительное искусство в европейском стиле начинает пропагандироваться в шахском дворце. Европейские товары, произведения искусства, ввозимые в Иран путем обмена и торговли, согласуясь с мусульманским окружением и помпезностью шахского дворца, начинают отражать социальный статус, материальные возможности и вкусы как самого шаха, так и высшей знати.

Во второй половине XIX века в период правления Насираддин шаха тяготение к академическому европейскому стилю еще более усиливается. Насираддин шах был большим поклонником европейского образа жизни и искусства, и по этой причине реализм, а подчас и натурализм составляли одну из ведущих особенностей живописи того времени.

После убийства Насираддин шаха во время правления Музаффараддин шаха стиль изобразительного искусства в целом, и живописи в частности, изме-



36. “Рустам хан Зенд”. Художник Мухаммед Ага Садиг. Шираз. 1779 г. Коллекция Искандера Арийе.

нился. Портреты, отражавшие богатую жизнь при дворе, ее роскошь и великолепие становятся проще, отходят от идеализации. Эти портреты показывали шаха и его близких просто, без преувеличения или утрирования.

Разбор рассмотренных в данной главе парадных портретов монументальной настенной живописи, “живописи кофеен”, а также произведений декоративно-прикладного искусства, украшавших аристократические интерьеры, позволяет сделать следующие выводы:

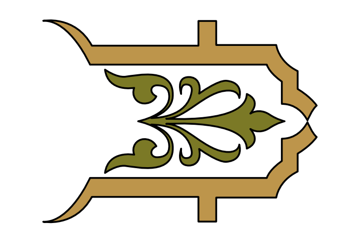
– Каджарский стиль как ведущий художественный стиль своего времени получил распространение не только в официальной, придворной живописи, но также во всех других областях изобразительного и декоративного искусства;

– универсализм стиля Каджаров, независимо от материала (масляные, акварельные темперные и эмалевые краски) или сферы применения сумел сохранить свои стилевые особенности;

– сюжеты, мотивы, средства выражения и методы изображения, считавшиеся ведущими в живописи эпохи Каджаров, соответствуют стилистическим нормам официальной придворной живописи и на предметах, принадлежавших высшему сословию;

– формируясь на основе кризиса местного традиционного изобразительного искусства, имевшего классические традиции и выделявшегося условностью и декоративностью и возрастающим тяготением к реалистическим методам изображения, стиль Каджаров сумел создать синтез восточной и западноевропейской живописи.

ГЛАВА II



ФОРМИРОВАНИЕ СТИЛЯ В РАННЕКАДЖАРСКИЙ ПЕРИОД

ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА ПАРАДНОГО ПОРТРЕТА В КАДЖАРСКОЙ ЖИВОПИСИ

Как говорилось в первой главе, исторические корни стиля Каджаров простираются к античной эпохе. Однако формирование канонических и формальных особенностей этого стиля приходится непосредственно на эпоху правления династии Каджаров. В числе факторов, повлиявших на это явление, было предельное обогащение придворной жизни монархии с одной стороны, расширение культурно-экономических связей с Европой и, наконец, применение новых материалов и технологий в живописи.

Основополагающие принципы Каджарского стиля, зародившиеся под влиянием перечисленных выше социально-культурных факторов, сформировались в период правления Фатали шаха Каджара. В этих принципах начинают отчетливо проступать попытки синтеза древнего и средневекового изобразительного искусства с фламандским и флорентийским стилями европейской живописи. Наряду с этим, внимание правящей династии и живописцев того времени начинает привлекать французский *ампир* – официальный стиль живописи империи Наполеона, распространившийся в Европе.

Несмотря на все усилия, стиль Фатали шаха (некоторые исследователи определяют этим термином классический этап развития стиля Каджаров) не сумел дистанциироваться от эклектики с точки зрения единства стиля, законченности, новизны и своеобразия. По сути, художники, пытавшиеся синтезировать древний стиль “Тахт-е-Джамшид”, средневековый “Исфаханский стиль” с французским “Версальским” стилем, создав своеобразную связь между восточным и европейским искусством, сумели сформировать эклектический стиль, получивший название “Каджарский стиль”.

Канонический художественный почерк этого стиля, безусловно, был утвержден парадными портретами Фатали шаха. Многочисленные парадные портреты Фатали шаха Каджара, заложив в конце XVIII века – первой четверти XIX века основы жанра парадного портрета в Иране, определили также каноны этого жанра. В формировании и “кристаллизации” этих канонов, безусловно, велика роль Сейида Мирза Баба, который был придворным художником вначале при Ага Мухаммед шах Каджаре, а затем и при дворе Фатали шаха. Первые парадные портреты Фатали шаха художник Сейид Мирза Баба создал в конце XVIII века в 1789-99 гг.



37. Мирза Баба. "Фатали шах Каджар". 1798-99. Тегеран.

Эти портреты, сходные с точки зрения композиции, выделяются в основном различиями в изображении одежды и украшений (*илл.* 37; 38). Так, на обоих портретах Фатали шах изображен сидящим на покрытом дорогим ковром троне, одетый в парадную одежду. На первом портрете украшенный драгоценными камнями скипетр в руках шаха указывает на имеющийся у него статус императора. Другой символ высшей верховной власти – государственная печать – также указывает на полномочия изображаемого персонажа издавать высшие указы от имени государства.

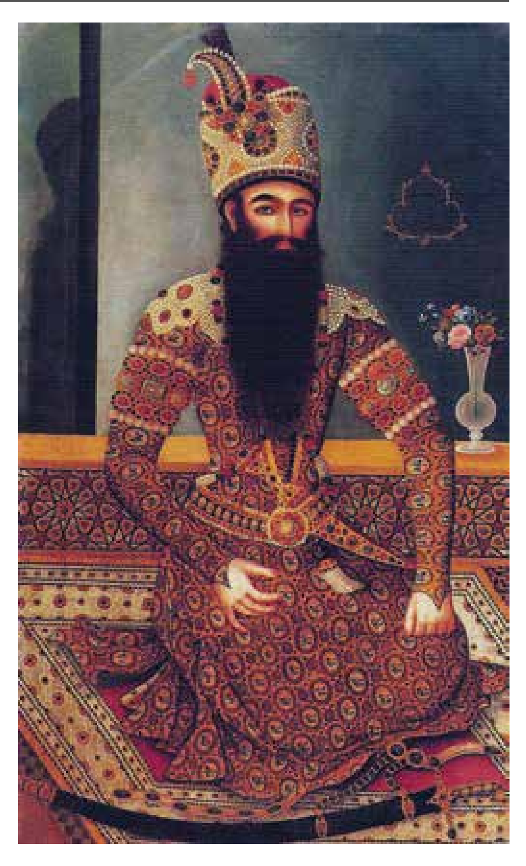
Художник Сейид Баба, изучавший парадные портреты европейских монархов, неоднократно наблюдал на этих портретах модель земного шара (держава), являющуюся символом императорской власти, однако не смог до конца осмыслить ни подлинного значения смысла этого предмета, ни его строения. Именно в результате этого недоразумения, вместо символа власти, выражающего статус императора, и находящегося, как правило, в левой руке, художник изобразил в углу трона чашу для вина, похожую на шар и украшенную драгоценными камнями. Фатали шах изображен в интерьере одного из своих многочисленных дворцов.

Художник, пожелавший изобразить полог трона открытым, однако не сумевший передать в изображении особенности пространства, изобразил полог не впереди шаха, а на заднем плане. Таким образом, полог, теряя свое функциональное назначение, превращается в декоративный элемент интерьера. Эта ошибка позже будет повторяться на последующих портретах и, "канонизируясь", превратится в неотъемлемый элемент, аксессуар как дворцового интерьера, так и Каджарских парадных портретов.

Несмотря на то, что жанр портрета был свойственен именно европейскому искусству, восточные художники вдохновлялись также и классическими восточными традициями и помещали в пространство изображения каллиграфический медальон. Эта традиция берет свое начало с миниатюр, украшавших средневековые рукописные книги. В медальоне запечатлено имя художника, а также панегирик Фатали шаху.

Второй портрет Фатали шаха, повторяющий с точки зрения композиции первое произведение, выполнен в несколько ином плане. Если на первом портрете художник изобразил государственного деятеля во время официальных приемов, то на втором портрете шах изображен в быту, отдыхающим, без оружия и государственной печати. Ваза и розы, изображенные на втором плане, придают образу интимность и в то же время банальность. Таким образом, если на первом портрете упор делается на официальность и торжественность, то на втором Фатали шах представлен уже как индивидуальность.

Фатали шах, несказанно обогативший внешний вид шахского дворца и все великолепие жизни при дворе, считая себя не хуже императора Франции Наполеона, требовал от художников активной пропаганды посредством искусства личного авторитета императора, его образа жизни, придворного этикета, развлечений и богатства. Конечно же, в центре этой пропаганды находились парадные портреты, отражавшие статус шаха как правителя мирового масштаба, его недосягаемое богатство и величие.



38. Мирза Баба. "Фатали шах Каджар". 1799 г. Тегеран.

Фатали шах предпочитал быть изображенным в образе европеизированного императора. Именно по этой причине, шах, послав в Европу одного из самых талантливых придворных художников Мехр Али Мирза, рекомендовал ему научиться создавать в первую очередь парадные портреты.

В 1803 году художник Мехр Али Мирза сменяет Мирза Баба на посту главного придворного художника. Мехр Али Мирза, в совершенстве овладевший секретами техники рисования масляными красками, по возвращении из Европы создает два портрета Фатали шаха, изобразив его сидящим на троне. В результате, в первой четверти XIX века создается портрет Фатали шаха, еще более близкий к европейскому стилю.

Художник, соединивший в эклектичной форме восточный и западноевропейский стили, еще больше совершенствует стиль Каджаров. В отличие от Сейид Мирза Баба, Мехр Али Мирза, уменьшив в своих произведениях свойственную Востоку условность и декоративность, добивается усиления реалистических элементов.

Первый парадный портрет, созданный художником, был завершен в 1800-1805 гг. С формальной стороны, эти произведения продолжают каноны, созданные Сейид Мирза Баба. Однако иконографический анализ позволяет выявить в этом портрете ростки нового направления. Самым значимым фактором здесь является усиление в жанре портрета европейского реализма. Взгляд, выражение глаз Фатали шаха, держащего в руках символы власти и одетого в парадную одежду, облокотившегося на подушки, уже отражает его внутренний мир. В отличие от Мирза Баба, Мехр Али Мирза строит образ повелителя не на грозном и жестоком облике, а на внешнем и внутреннем богатстве персонажа (*илл. 39*). Этим приемом художник хоть и частично достигает направления внимания зрителя на внутренний мир персонажа.

Разбор портрета позволяет определить одну из главных особенностей Каджарского стиля. Так, художники, усвоившие новые методы изображения, при создании портретов изображали лицо и руки в реалистическом европейском стиле, а восточный стиль, возведенный до уровня канона, используется при изображении одежды, аксесуаров интерьера и украшений. Пластическое и художественное моделирование лица и рук



39. Голам Мехр Али Мирза. “Фатали шах Каджар”. 1800-1805 гг.

вступают в противоречие с декоративностью одежды и аксессуаров. В результате, наблюдается откровенная эклектика, характерная для стиля Каджаров.

Очередной вариант парадного портрета повелителя художник Мехр Али Мирза создает в 1814-1818 гг. В этом портрете, внешне повторяющем предыдущий, особенности европейского парадного портрета еще более усиливаются. Художник изображает Фатали шаха уже не в условном дворцовом интерьере, а перед пейзажем, виднеющимся из окна. Начиная с “Моны Лизы” Леонардо да Винчи, такой второй план с пейзажем, характерный для европейских парадных портретов, давал возможность обогатить образ портретируемого посредством пейзажа (*илл. 40*). Данный портрет хранится в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия) под инвентарным номером № VR-1108. Размеры портрета, написанного масляными красками на холсте – 253х118 см.

Не вызывает сомнений тот факт, что этот портрет создан на основе предыдущего, и в результате его компиляции. Художник, не внесший никаких изменений в композицию, добивается новизны только посредством изменения фона. Т.е. в этом портрете интерьер дворца сменяется пейзажем в окне. Второй план, напоминающий неконкретные романтические пейзажи, может восприниматься и как пейзаж, и как произведение настенной живописи, украшающее дворец. Если учесть драпировку пейзажа с двух сторон, предположение, что шах изображен сидящим на веранде, кажется более правдоподобным. Несмотря на изображение пейзажа в европейском стиле, в качестве фона художник, оставаясь верен восточной традиции, разместил в пейзаже медальон с каллиграфическим текстом и надпись под ним. В медальоне указываются имя и титул Фатали шаха, а в надписи под медальоном размещен панегирик Фатали шаху.

Соединение реалистического стиля пейзажа и декоративность одежды и аксессуаров еще больше акцентируют эклектизм, отмеченный выше. Этот портрет, созданный художником, позволяет выявить все направления в развитии придворной живописи и жанра парадного портрета. Так, несмотря на то, что с момента создания первого портрета прошло всего 10 лет, во втором портрете наблюдается постепенное насыщение формальных элементов, характерных для европейского метода изображения.

Мехр Али Мирза создавал парадные портреты Фатали шаха неоднократно. Большинство этих портретов, сходных с точки зрения композиции, выделяются в основном различиями в одежде и аксессуарах. Художник, следуя традиции, изображал шаха восседающим на троне во время официальных приемов во дворце. На этих портретах, наряду

с тем, что Фатали шах является восточным правителем, он представлен также в образе “столпа”, “венца” Ирана.

Другой парадный портрет, на котором Фатали шах изображен в европейской манере, сидящим на троне, Мехр Али Мирза создал в период 1800-1806 гг. (*илл. 41*). На этом портрете ни в руках шаха, ни вокруг него, сидящего перед выходящим на террасу окном, нет атрибутов государственной власти. Шах изображен лишь в дорогом одеянии, с парадным оружием. В отличие от других портретов, художник здесь отказывается от чрезмерного украшения одежды шаха узорами и драгоценными камнями. Халат, сшитый из однотонного гладкого шелка, украшен лишь нарукавниками с камнями и воротником. Европейский трон, на котором восседает шах, украшен инкрустацией и резьбой. Спинку трона украшает символическое изображение солнца. Таким образом, выражения придворных поэтов, называвших Фатали шаха “немеркнущим солнцем Ирана”, тонко воплощается художником в портрете. Художник изобразил шаха не на официальном приеме, а позирующим придворному художнику.

Фатали шах, утверждавший свой личный авторитет, заказывал портреты, похожие на портреты французских императоров, в особенности парадные портреты Наполеона Бонапарта.

Портреты Наполеона, привезенные в Иран в виде гравюр, являлись примером для придворного художника Голама Мехр Али Мирза (*илл. 42*). Один из таких портретов, созданный на холсте 99x48 см масляными красками, хранится в настоящее время в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия, инв. №VR1107). Мехр Али Мирза, взявший за основу парадный портрет Наполеона, на котором он изображен в образе римского императора, создал портрет Фатали шаха в период 1809-1810 гг.



40. Голам Мехр Али Мирза. “Фатали шах Каджар”. 1813-14 гг. Музей Эрмитаж.

Сопоставление двух портретов дает возможность легко определить источник творчества художника. Поза шаха, наподобие императора, символы власти в его руках, одежда, украшенная драгоценными камнями, есть не что иное, как желание затмить императора Франции. Различие с европейским портретом проявляется в одежде, аксессуарах, и конечно же, в психологизме портретов. Мехр Али, усвоивший лишь внешние особенности европейских портретов, не сумел воспользоваться в своем произведении-портрете возможностями для отражения внутреннего и психологического мира изображаемого персонажа. Одной из причин здесь, безусловно, явилось незнание художником сути европейского портрета. Другую причину следует искать в традициях средневекового восточного искусства миниатюры.



41. Голам Мехр Али Мирза. "Фатали шах Каджар". 1800-06 гг. Лувр.

42. Голам Мехр Али Мирза. "Фатали шах Каджар". 1808-10 гг.

Классические восточные портреты, оставаясь в стороне от понятия "психологический портрет", всегда подчеркивали типичность, а не индивидуальность. Здесь также уместно вспомнить об отрицательном отношении исламской религии Ислама к реалистическому, телесному изображению живых существ. Художники эпохи Каджаров, тяготевшие к европейским методам изобразительности в живописи, в особенности в жанре портрета, сумели найти компромисс между восточными и европейскими традициями в изобразительном искусстве. Именно этот компромисс составил эстетическое содержание и художественное своеобразие знаменитого Каджарского стиля.

Упомянутый портрет Фатали шаха был повторен через год художником Мирза Баба. На первый взгляд, различие между первым и вторым портретом заключается лишь в узорах одежды. Однако, серьезный иконографический разбор позволяет выявить рост профессионализма художника, его мастерства в области создания реалистического изображения.

После Мирза Баба в формировании Каджарского стиля неоценимую роль сыграл самый блистательный продолжатель жанра парадного портрета – придворный художник Голам Мехр Али Мирза. Этот художник, близко знакомый с европейским искусством портрета, был одним из первых живописцев, внедривших жанр парадного портрета при дворе Каджаров.

Мехр Али Мирза, создавший многочисленные парадные портреты Фатали шаха, отдавал предпочтение полнофигурным портретам, а также портретам, на которых шах был









изображен стоя или восседающим на троне. Шах, будучи изображенным на троне в парадном одеянии, с богатыми украшениями и при оружии, должен был выражать авторитет, силу и богатство правителя Ирана.

В ряду портретов Фатали шаха созданных художником Голам Мехр Али, наибольшее внимание привлекает портрет, хранящийся в фонде "Arthur M. Sachler Gallery" Университета Симпсона в США.

Созданный в 1814-1815 гг. портрет "Фатали шах в военном мундире" представляет Фатали шаха в образе Верховного Главнокомандующего и военачальника (*илл. 43*). Этот потрет, написанный на холсте размером 224x103 см, считается одним из самых больших творческих достижений Мехр Али Мирзы. Фатали шах изображен с боевым луком в руках, в шлеме и бронированных нарукавниках, смотрящим на зрителя грозным взглядом.

Это произведение, продолжающее цикл парадных портретов, представляет Фатали шаха в образе непобедимого героя. Взор шаха, его стать и поза направлены на создание чувства страха и повиновения. Чрезмерно богатое военное облачение шаха украшено большим количеством драгоценных камней. Несомненно, художник, изображая Фатали шаха в военном костюме, наряду с его отвагой, стремился также особо выделить богатство и царственность правителя. Орнаментальные украшения и драгоценные камни одежды, оружие и доспехи изображены с большой точностью. "Султан" (перо птицы) прикрепленный к шлему, указывает на высший воинский чин изображенного.

43. Голам Мехр Али Мирза. "Фатали шах в военном мундире". 1814-1815 гг. Тегеран.



Несмотря на большие достижения в плане сохранения реальных пропорций, пластического моделирования и колорита, художником допущены ошибки в пластической анатомии, строении человеческого скелета и, наконец, в изображении фигур, видных с ракурса. В частности, художник не справился с задачей изображения ступней с ракурса и был вынужден изобразить в профиль ноги шаха, стоящего в анфас.

Иконографический анализ многофигурных портретов художников эпохи Каджаров позволяет сделать вывод о том, что большинство из них допускали в своих произведениях аналогичные ошибки. Эти недочеты в конструктивном построении фигуры проистекали из недостаточно полного усвоения законов перспективы. Большие размеры портретов, аркообразный формат картины и, наконец, точность мелких деталей позволяют предположить, что упомянутый парадный портрет Фатали шаха был предназначен для украшения одной из ниш парадного зала его дворца. Художественно-типологически особенности портрета говорят о создании его в классическом стиле Каджаров.

Одним из портретов Фатали шаха, на котором он изображен сидящим на сиденье, напоминающем европейское крес-

ло, выполнен на крышке орехового дерева одного из зеркал во дворце. Этот портрет, продолжающий традиции цикла официально-парадных портретов, написан масляными красками на дереве. Согласно надписям на изображении, портрет был преподнесен Фатали шаху в качестве подарка в 1819-1820 гг. На створке зеркала запечатлены имена двух художников: Али аль-Хусейни Казвини и Абуль Гасым аль-Ширази. Можно предполагать, что первое имя – это имя художника, создавшего резную рамку зеркала и его общий дизайн. Второе – имя одного из видных придворных художников периода правления Фатали шаха.

Как известно, Фатали шах, являвшийся поклонником всего европейского и не желавший ни в чем отставать от Европы, наряду с восточным, использовал также и трон по образцу европейских монархов. На изображении, выполненном на крышке зеркала, шах изображен восседающим именно на таком троне. Подлокотники кресла, вырезанные в виде львов, готовых к нападению, играют роль символических оберегов шаха.

Принц Мухаммед Алимирза Довлет шах изображен художником Джафаром сидя, в парадном облачении, украшенном драгоценными камнями, держащим одной рукой кинжал, висящий на поясе, другой рукой – меч.

44. Мухаммед Джафар. "Принц Мухаммед Али Мирза Довлатшах". 1819-1820 гг.



Художник сумел изобразить Довлетшаха в образе сурового, вспыльчивого, всегда готового покарать деспотичного восточного правителя (*илл. 44*).

Широко раскрытые глаза правителя, жесты, демонстративная торжественность говорят о генетических особенностях стиля Каджаров. Здесь также в соответствии с местными традициями искусства, в отдельных частях изображения встречаются каллиграфические надписи. Эти надписи, размещенные внутри медальонов, а также в деталях кресел, вводят изображение в европейском стиле в контекст восточной эстетики.

Парадные портреты, созданные Мехр Али Мирза в конце творческого пути, приходятся на период правления Мухаммед шаха, внука Фатали шаха, пришедшего к власти после его смерти. Мехр Али Мирза изобразил Мухаммед шаха в двух произведениях. Один из них является парадным портретом, тогда как второй выполнен на крышке ларца.

Парадный портрет Мухаммед шаха создавался в период 1835-1840 гг. Он отразил ряд новых веяний, передающих атмосферу дворца, и особенности придворного этикета. Как известно из истории, в период правления Мухаммед шаха политика расширения связей с Европой, в особенности с Россией, была продолжена. Эта политика проявлялась в украшении дворцовых интерьеров, употреблении новой военной одежды в европейском стиле.

На портрете Мухаммед шах изображен в европейском военном облачении, сидящим в кресле. Художник, отказав-

шись от фронтальной позы, которую он использовал в портретах Фатали шаха, изобразил фигуру несколько повернутой в сторону зрителя и таким образом, добился естественности движения. Ноги шаха, повернутые в одном направлении, торс выше пояса, изображенный в другом направлении, усиливают жизненность изображения.

В отличие от Фатали шаха, Мухаммед шах одет уже не в длинный халат до пят. Одеяние, доходящее до колен, напоминает туники древних римлян. Чрезмерное украшение одежды драгоценными камнями отражает богатство восточного правителя и его статус. Голову шаха также украшает не корона, а характерный для воинов высшего ранга головной убор с султаном. Изменения проступают не только в одежде, но также и в портретных особенностях изображаемого персонажа. В отличие от предыдущих персонажей, черты лица и выражение глаз Мухаммед шаха, а также его внутренний мир отражены хотя бы частично.

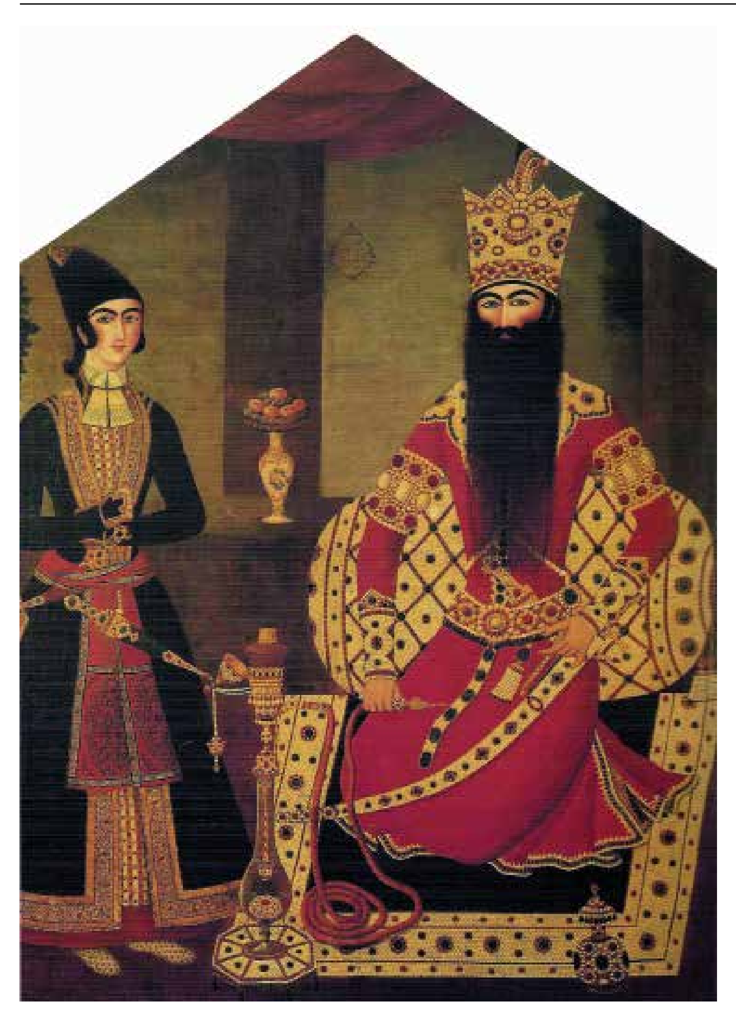
Официальность, невыразительность, отсутсвие эмоциональности, присутствовавшие в портретах Фатали шаха, придавали его образу статуарный характер. Мухаммед шах изображался уже не как идол, а как живой, конкретный человек. Этот портрет, утративший признаки раннего стиля Каджаров, отражает характер, эмоциональный мир, душевное состояние персонажа, наконец, отношение художника к изображаемому.

Все перечисленные нововведения связаны не только с эволюцией, происходившей в творчестве Мехр Али Мирзы, но также и с усилением реализма в Каджарской живописи. “Портрет Мухаммед шаха”, изображенный на крышке ларца, выполнен в жанре “сцены придворной жизни”. Мухаммед шах изображен восседающим на троне в классическом стиле с кальяном в руках в момент, когда он слушает стихотворения придворного поэта. Это изображение, отражающее один из литературных вечеров, проводимых во дворце, больше напоминает книжную миниатюру, нежели произведение монументальной живописи. Портрет, выполненный в жанре миниатюрной живописи, указывает на жанровую и стилистическую широту диапазона творчества Мехр Али Мирзы.





45. Голам Мехр Али Мирза. “Чингис хан и Афрасияб тюрк”. 1820 г.



46. Мехр Али Мирза или Мухаммед Хасан. "Фатали шах и принц". I четверть XIX в.

Исторические портреты занимают в творчестве Мехр Али особое место. Эти портреты, украшавшие салоны для официальных приемов во дворце в период правления Фатали шаха и Мухаммед шаха, имели целью не пропагандировать отдельные исторические личности, а уподобить им последующих правителей. Портрет Мухаммед шаха, помещенный в ряду самых знаменитых правителей, первопроходцев и великих завоевателей, возвеличивал фигуру шаха.

Портреты подобного рода, далекие от реализма, имели большое дидактическое значение. Для более легкого узнавания лиц, изображенных на портрете, сюда часто вписывались их имена. Персонажи на портретах изображались одиночно. попарно, втроем. На двух таких портретах, украшающих дворец Мухаммед шаха, изображены Чингис хан и Афрасияб. Эти портреты, размещенные в отдельных соседних нишах, образуют пару. Два самостоятельных произведения, размещенные рядом, имеют единую композицию и словно объединяют беседующих друг с другом двух великих военачальников в пределах единого времени и пространства (*илл. 45*).

Композиционно построения портретов словно зеркально повторяют друг друга. Чингис хан и Афрасияб изображены на переднем плане, сидя на ковре, раскинутом на террасе дворца. Второй план обоих портретов также одинаков: за колонной террасы виден пейзаж. За перилами веранды изображены вооруженные воины, представленные как гуламы, т.е. телохранители военачальников.

Несмотря на то, что правители изображены лицом к друг другу, их взгляды, в соответствии с каноническими требованиями стиля Каджаров, направлены не друг на друга, а на зрителя. Названные портреты, созданные Мехр Али Мирза как первые образцы "двойного портрета" в истории Каджарского стиля, указывают на широту диапазона жанра парадного портрета в искусстве этой эпохи.

Портрет "Фатали шах, курящий кальян и слушающий принца Мухаммеда", созданный Голамом Али Мирза, относится к 1820 году и может считаться вершиной портретного творчества художника (*илл. 46*) (21,134). Художник, объединив два портрета в единую композицию и поместив их в общее обрамление, сумел добиться создания "парного портрета". Т.е. художник, объединивший обе фигуры в единой композиции, демонстрируя

высокую степень усвоения портретного жанра, вступает в самый зрелый период своего творчества.

Композиция прочитывается справа налево, в соответствии с арабо-персидской системой письма. Т.е. Фатали шах, размещаясь в правой стороне композиции, занимает две трети изображаемого пространства и составляет как начало, так и основу композиции. С целью обеспечения желаемого "прочтения" композиции художник использует разные масштабы фигур. Сидящий Фатали шах изображен более крупным планом по сравнению с принцем и таким образом привлекает к себе основное внимание.

В восприятии Фатали шаха как центра и кульминации композиции решающую роль играют богатый красный халат, украшенный жемчугом, ковер, подушка, на которую шах облокотился, кальян и другие аксессуары. В целом, в композиции основной упор делается на детали, обогащающие правую сторону композиции. В левой стороне изображен принц Мухаммед в черном халате и головном уборе, сложивший руки в позе повиновения и излагающий что-то Фатали шаху.



47-48. Неизвестный художник. "Принц Аббас Мирза". I четверть XIX в.



В соответствии с требованиями стиля Каджаров, взгляды персонажей устремлены не друг на друга, а на зрителя. Композиционное строение, художественная система портрета, отражающего этикет дворца, выводя его за рамки обычного бытового жанра, свидетельсвует о расцвете жанра "парного портрета", который является усложненной формой парадного портрета.

В числе парадных портретов, относящихся к началу XIX века. встречаются также портреты юных принцев-шахзаде. Первый портрет принца Аббас Мирзы в подростковом возрасте является одним из таких портретов (*илл. 47*). В этом портрете, напоминающем парадные созданные Мирза Баба в 90-х годах XVIII столетия, принц изображен в торжественном одеянии, сидящим на постеленном на полу ковре. Наряду с композицией, стиль изображения украшений, одежды с мельчайшими деталями, широко раскрытые глаза, застывший взгляд и др. указывают на ранний период Каджарского стиля. Нет сомнений, что автором композиции является все тот же Мирза Баба.

Во время создания очередного портрета, отражающего юность принца Аббас Мирзы, художник продолжал отдавать предпочтение местным классическим традициям. На портрете, созданном в традициях придворного портрета, юный принц, стоящий в полный рост, своей позой и статью фронтально повторяет стать самого Фатали шаха. Однако в художественных особенностях и стиле портрета, явно видно новаторство. Архаический (ранний) стиль изображения, характерный для эпохи Фатали шаха, освобождаясь в этом портрете от строгих канонов, тяготеет к европейскому реализму. Композиция портрета, решение интерьера, аксессуары и др. выполнены в "старом стиле",



49. Аллахверди Афшар. "Наследный принц Аббас Мирза на войсковых учениях". 1815-16 гг. Эрмитаж.



50. Неизвестный художник. Аббас Мирза на троне. I четверть XIX в.

но черты лица, взгляд указывают на новый, европейский стиль исполнения (*илл. 48*).

Растущий интерес к европейской культуре и искусству подчас создавал почву для подражания при дворе Каджаров. Так, портреты европейских монархов, в частности знаменитый портрет Наполеона Бонапарта верхом на коне, становится примером для Каджарского правителя. Один из таких парадных портретов принца Аббас Мирзы был создан в 1815-1816 гг. придворным художником Аллахверди Афшаром. На этом портрете, хранящемся в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия), Аббас Мирза изображен Верховным Главнокомандующим Каджарской армией. Портрет, созданный незадолго до начала русско-персидских войн, является одним из первых "конных" портретов в Каджарской живописи. Портрет Аббас Мирзы верхом на коне создан не на основе старых, древних местных традиций, а в новом, европейском стиле, опираясь на новый, реалистический метод (*илл. 49*).

Художник хоть и стремился создать произведение в реалистическом стиле, однако, не владея тонкостями изображения перспективы и пространства, не сумел отразить объективно слой воздуха и глубину пространства. В результате произведение больше напоминает декоративную живопись. В целом, этот недостаток, в живописи Каджаров, позже будет характерным также для изображения

многих других композиций с глубоким пространством.

Ряд искусствоведов, исследовавших творчество мусульманских художников, видят причину этого явления в неточном отражении художниками Востока источника света и его рассеивания в пространстве. “Художники Востока не уделяли должного внимания тонкому отражению света и тени, тонов и полутонов и изображали их частично, в условной манере, (20,169). В крупномасштабных композициях художников эпохи Каджаров, не освободившихся полностью от восточной декоративности и условности, как и в “Портрете Аббас Мирзы”, наблюдается своеобразный синтез европейского метода изображения с классическим условно-декоративным восточным методом изображения.



51. Парадный портрет “Аббас Мирза” 1818 г.

В следующем портрете Аббас Мирзы, созданном в одно и то же время с упоминавшимся выше, художник вновь отдаляется от европейского стиля изображения и отдает предпочтение условному методу изображения (*илл. 50*). Подобный выбор придворных художников, опиравшихся одновременно на два различных метода изображения, может объясняться проблемами индивидуального творчества, а также проблемами оригинальности и подражания. Можно предположить, что во время создания композиций в европейском стиле, художники отдавали предпочтение европейскому изобразительному методу, исходя из желания заказчика, а создавая традиционные композиции, следовали свойственной для себя изобразительной методике.

52. “Аббас Мирза на троне”. I четверть XIX в.

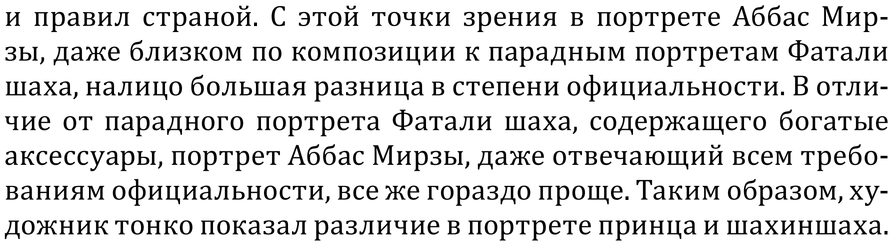


Цикл портретов Аббас Мирзы продолжает еще один полнофигурный портрет, предположительно созданный Аллахверди Афшаром в 1818 г. (*илл. 51*). На этом портрете европейский стиль изображения проявляет себя уже совершенно открыто. Фронтальное изображение принца во весь рост, со скипетром в руках с точки зрения композиции напоминает портреты Фатали шаха, созданные художником Мехр Али Мирзой, и содержит реалистические черты.

Стиль живописи в данном портрете содержит в себе такие преимущества, как светотень, объем, психологизм, образность, являющиеся характерными чертами европейского портрета. Нельзя также забывать, что в период, когда создавались указанные портреты Аббас Мирзы, Фатали шах был еще жив



53. Абдуллах хан. "Фатали шах". I четверть XIX в.



и правил страной. С этой точки зрения в портрете Аббас Мирзы, даже близком по композиции к парадным портретам Фатали шаха, налицо большая разница в степени официальности. В отличие от парадного портрета Фатали шаха, содержащего богатые аксессуары, портрет Аббас Мирзы, даже отвечающий всем требованиям официальности, все же гораздо проще. Таким образом, художник тонко показал различие в портрете принца и шахиншаха.

Один из последних парадных портретов Аббас Мирзы был создан акварельными красками художником Аллахверди Афшаром в 1820 году и хранится в настоящее время в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург) (*илл. 52*). На этом потрете Аббас Мирза изображен повзрослевшим, сидя в кресле. Особенности художественного стиля портрета построены целиком на европейском методе изображения, и этот фактор наглядно демонстрирует все изменения, произошедшие в короткие сроки. Развитие новых веяний отчетливо бросаются в глаза не только в каджарской живописи в целом, но и конкретно, в творчестве Аллахверди Афшара, являвшегося в то время официальным придворным художником.

Светотень, пластическое моделирование, анатомизм, пропорциональность, отражение внутреннего мира и ряд других черт портрета делают очевидным создание произведения в европейском стиле. Следует также отметить, что стиль одного портрета не означает еще перехода всей каджарской живописи полностью на европейскую систему изобразительности. Так, в 20-30-е годы XIX века официальный стиль дворцовой живописи не сильно отличался от раннего Каджарского стиля. Существенное различие наблюдалось как исключительное явление лишь в творчестве отдельных прогрессивных художников. Аллахверди Афшар был одним из них. Это подтверждается не только парадными портретами правителей, но также написанными по заказу портретами знатных особ каджарской эпохи.

54. Мухаммед Садиг. "Член семьи Фатали шаха". I четверть XIX в.



Другим выдающимся художником эпохи Фатали шаха был Абдулла хан. Творчество художника отражает консервативную линию развития раннекаджарского стиля. В отличие от других придворных художников своего времени, таких как Мирза Баба и Голам Мехр Али Мирза, Абдулла хан отдавал предпочтение не европейскому, а местному стилю и

развивал консервативное направление в придворной живописи Каджаров. Несмотря на определенное сближение с точки зрения композиции с парадными портретами Фатали шаха, написанными названными выше художниками, портреты, написанные Абдулла ханом отличаются большей условностью и декоративностью (*илл. 53*).

В отличие от портретов других художников, глубоко познавших европейскую живопись, в портрете, созданном Абдулла ханом, демонстрируется равнодушие к светотени, реализму формы, эффекту освещения. Художника, проявлявшего повышенное внимание к изображению одежды и украшений, совершенно не интересуют ни внутренний мир, ни анатомический реализм, ни реализм формы. Подобно средневековым миниатюрам, художник делает упор не на изображение индивидуальности, а на правдоподобие типажа. Художника словно интересуют скорее внешний вид, т.е. царственное облачение, и дорогие украшения, нежели внутренний мир изображаемого человека.

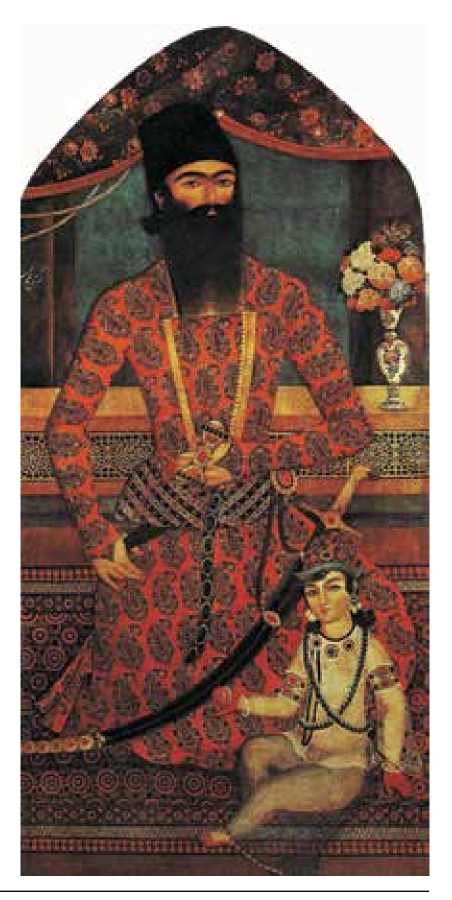
Консервативную линию развития в ранней живописи Каджаров можно наблюдать и в творчестве другого придворного художника, Мухаммеда Садига. Мухаммед Садиг, прославившийся под псевдонимом Садиг-уль-Вад, является автором другого парадного портрета (*илл. 54*).

Человек среднего возраста, предположительно являющийся членом семьи Фатали шаха, изображен в царственном одеянии, облокотившись на подушки-мютяккя. Корона изображена без султана, т.к. такой султан имел право носить только шахиншах. Персонаж, сидящий на тахте, изображен в одежде, украшенной, достойно правителям, драгоценными камнями. Пояс его украшен дорогим оружием. На втором плане изображен пейзаж, словно виднеющийся из окна. Изображение пейзажа в реалистическом стиле, вступает в противоречие с декоративностью и условностью интерьера и одежды.

В живописи Каджаров в большинстве случаев предпочтение отдавалось европейскому реалистическому стилю. Причиной являлось то, что европейский реализм был более подходящим методом для изображения пейзажей. Употребление столь различных, а подчас и противоположных методов изображения в одном изобразительном пространстве наглядно демонстрирует эклектизм живописи Каджаров. Поза, в которой сидит изображенный человек, в целом вся композиция портрета, представляет собой подражание парадным портретам Фатали шаха. Что касается самого портрета, то здесь налицо явное возрастание удельного веса особенностей, характерных для исконного стиля Каджаров: невыразительное лицо, широко раскрытые глаза, смотрящие на зрителя, застывшее движение и др.

В 10-20-х годах XIX столетия видным художником, создававшим парадные портреты, был Мухаммед Мирза Хасан хан. Этот художник, создававший в основном портреты самого шаха и членов его семьи, был искусным мастером, работавшим в раннем

55. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. "Каджарский принц". 1810-20 гг. Тегеран.





56. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. "Каджарский принц". 1815-20 гг. Тегеран.

стиле Каджаров и создававший с большим мастерством изображения интерьеров и аксессуары.

В числе портретов, созданных Мухаммедом Мирза Хасан ханом, можно назвать совместный портрет одного из членов семьи Фатали шаха, т.е. его визиря с любимым юношей (гаремный юноша), созданный в период с 1810-1820 гг. (*илл. 55*).

Визирь изображен в интерьере дворца, сидящим на тахте, одетый в царственное одеяние. Букет роз в вазе, изображенный на изголовье тахты, придает законченность правой стороне композиции. Юный любовник, по-женски красивый, держащий в руках яблоко, изображен на первом плане возле ног визиря. Бросается в глаза прозрачная, шелковая женская одежда, в которую одет юный любовник. Несмотря на чисто женскую красоту черт лица, прозрачная одежда вовсе не скрывает принадлежность любовника к мужскому полу. Подобно женщинам из гарема, запястья и ступни юного любовника окрашены хной.

В портрете бросается в глаза также несоблюдение анатомического строения и пропорциональности фигуры, отражающих пластические и возрастные особенности фигуры. Так, размеры фигуры юноши-любовника чрезмерно уменьшены по сравнению с размерами фигуры самого визиря. Художник стремился подчеркнуть юный возраст любовника, однако, будучи незнаком с особенностями анатомии и пропорции, попытался решить проблему путем "механического" уменьшения размеров фигуры. В результате, общие требования размеров, масштабов интерьера и фигур, а также их пропорциональность оказались нарушенными. Возрастные особенности, соответствующие чертам лица юного любовника, вступают в резкое противоречие с общими размерами фигуры. По сути, изображение представляет собой не мальчика-подростка, а изображение человека-карлика.

На другом портрете, также созданном за подписью Мухаммеда Мирза Хасан хана в период 1815-1822 гг., изображен один из влиятельных придворных сановников (*илл. 56*). В этом произведении, повторяющем предыдущий портрет с точки зрения композиции, почти не уделено места интерьеру и аксессуарам. Пространственное поле портрета весьма ограничено, Оно, в основном, состоит из фигуры изображаемого человека, занявшей всю изобразительную плоскость. Локти фигуры, выходящие за рамки изображения, позволяют предположить, что портрет был поврежден, когда его вынимали из дворцовой настенной ниши. В результате, края картины были срезаны.

Как известно, в изобразительном искусстве эпохи Каджаров художественное "срезание" какой либо части человеческого тела или выход части фигуры за рамки изображения считались недопустимыми. При изображении человеческой фигуры художники никогда не размещали их в пределах тесного пространства. На парадных портретах простран-

ство, окружавшее человеческую фигуру, должно было быть достаточно просторным и помпезным, т.е. соответствовать авторитету изображаемой особы.

Другой художник, творивший в период правления Фатали шаха Каджара, подписывал свои произведения псевдонимом “Джафар”. На одном из самых знаменитых портретов, созданных Джафаром, изображен принц Мухаммед Али Мирза Довлет Шах – Премьер-министр Государства Каджаров (*илл. 57*). Этот портрет, написанный в 1820 году, обогащен рядом художественно-технологических новшеств. Портрет отражает в себе все изменения, происходившие в развитии раннекаджарского стиля. В частности, консервативный и эклектичный стиль Фатали шаха, подвергаясь “европеизации”, обогащается рядом элементов, таких как светотень, форма и реализм. Эти изменения проступают не только в формальных средствах изображения, но также и в образе и характере портретов, “оживших” глазах персонажа, отражении в них внутреннего мира и т.п.

Портрет Мухаммеда Али Мирзы, отражая в себе все перечисленные новшества, несет в себе двоякое качество. В формальном плане он продолжает традиции раннекаджарского стиля. Вместе с тем, он несет в себе новые черты, характерные для заключительного этапа развития канонического стиля каджарской живописи. В этом произведении, подражающем с точки зрения композиции портретам предыдущей четверти века, инертность, “застывание”, невыразительное лицо и взгляд, “оживая”, создают образ живого государственного деятеля, обладающего индивидуальными особенностями характера.



57. Сейид Мирза. “Принц Мухаммед Мирза Сейф аль-Довлет”. 1835 г. Исфахан.

58. Неизвестный художник. “Принц Мухаммед Мирза”. 1830 г. Эрмитаж.



Изменения, происходившие в живописи Каджаров в 20-30-е гг. XIX столетия, можно проследить на примере портрета, созданного неизвестным художником в 1830 г. (т. е. через десять лет после создания портрета Мухаммед Мирзы) и хранящегося в настоящее время в государственном музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия) (*илл. 58*).

Портрет также вызывает интерес с точки зрения утверждения “европейского реализма” в живописи Каджаров. Индивидуальность, образность, личное отношение художника к изображаемому человеку и ряд других особенностей, свойственных европейским портретам, проступают в этом портрете уже совершенно отчетливо. Что касается восточного искусства и искусства эпохи Каджаров в целом, то художник отдает дань этим традициям посредством скрупулезного изображения одежды и аксессуаров.

Попытку художника отразить внутренний мир изображаемого человека можно считать самой блестя-

59. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. "Принц Яхья". 1830 г. Бруклинский музей.



щей отличительной чертой этого портрета. Следует признать, что попытка эта увенчалась успехом. Композиционное строение портрета также представляет интерес. Так, художник эпохи Каджаров, впервые "срезав" фигуру изображаемого, изобразил ее выше пояса, т.е. "торс". "Срезание" цельной фигуры веками считалось неприемлемым для восточного изобразительного искусства. Неизвестный художник, несомненно изучавший европейские портреты, прекрасно понимал, что для отражения психологии и внутреннего мира личности необходимо "приблизить" портретируемого к зрителю. Выбор крупного масштаба является единственным средством для выделения индивидуальных черт, мелких деталей и изображения их с максимальной точностью.

В конце раннего периода живописи Каджаров подобная "европеизация" вовсе не воспринималась всеми однозначно. Консервативное крыло придворных живописцев, боровшееся против "европеизированного" направления, не желало легко сдавать свои позиции. В частности, даже в этот период встречались придворные портреты, в которых ясно видно предпочтение старому стилю. Одним из таких портретов является портрет принца Яхья, созданный придворным художником Мухаммедом Хасаном в 1830 году (*илл. 59*).

60. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. "Мухаммад шах". 1835-1836 гг. Лувр.



Этот портрет, являющийся подражанием по композиции, художественному решению и особенностям изображения портретам Фатали шаха, характеризуется лицом-маской без выражения, широко раскрытыми глазами, неизвестным источником света, слабой пластикой. Все внимание, весь интерес автора сосредоточены только на одежде и украшениях принца. Черты лица юного шахзаде изображены в стандартной манере, не отличающейся индивидуальностью. То есть, здесь изображена не конкретная личность, а типаж, принадлежащий к высшему сословию.

В 1834 году власть Каджаров претерпевает изменения. Трон Фатали шаха занимает его старший сын Мухаммед шах. Это историческое событие ознаменовало конец раннекаджарского периода. В период правления Мухаммед шаха, тяготевшего к Европе намного сильнее своего отца, Фатали шаха, стиль Каджаров еще более европеизируется. Парадные портреты Мухаммед шаха, созданные в период 1835-1840-х гг., являются наглядным доказательством всех указанных изменений.

Первый парадный портрет Мухаммед шаха был создан видным придворным художником Мухаммед Хасаном Афшаром в



61. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. "Мухаммад шах". 1837-38 гг. Лувр.

1835-1836-е гг. Этот портрет, хранящийся в музее Лувр в Париже, отличается высоким профессиональным уровнем исполнения (*илл. 60*). С точки зрения композиции, фигура шаха изображена до колен. Приближенность Мухаммед шаха к зрителю дает возможность изобразить черты его лица и аксессуары одежды со всеми мелкими деталями. В общей композиции портрета наряду с чертами, характерными для придворных портретов времен Фатали шаха, также отчетливо видны и новшества.

Художник, развивая композицию ранней живописи Каджаров, сумел создать новое единство официальности и реализма, в соответствии с композициями портретов европейских монархов. Европейский интерьер, изображение огнестрельного оружия, наконец простота военного облачения вместо богатого парадного одеяния с драгоценными камнями создают совершенно новый образ. На портрете, безусловно, изображен восточный правитель, однако, это уже светский правитель-военачальник, отдающий предпочтение не драгоценностям и украшениям, а простоте и функциональности. В сущности, на этом портрете мы видим образ каджарского правителя нового поколения. Основываясь на портрете, легко проследить все изменения, происходившие при дворе и в аристократических кругах Каджарского государства.

Во второй половине 30-х г. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар вновь создает портрет Мухаммед шаха (*илл. 61*). В отличие от предыдущего портрета, написанного масляными красками, в этом портрете художник отдал предпочтение акварельным краскам. Это произведение художника, не усвоившего до конца технику работы с акварельными красками, больше производит впечатление цветной графики.

62. Ахмад. "Мухаммад шах". 1844 г.



На портрете изображен правитель – верховный главнокомандующий в военном облачении, сидящий в кресле. Однако художник, желая еще более "осовременить" портрет и придать образу гуманистичность, изобразил в руках шаха не оружие, а книгу. В итоге живописец в соответствии с требованиями времени сумел создать образ просвещенного каджарского правителя нового типа.

Спустя некоторое время Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар создает еще один портрет Мухаммед шаха. В отличие от предыдущего портрета художник изобразил шаха не по колено, а по пояс, еще больше приблизив его к зрителю (*илл. 62*). Создав портрет-бюст чисто европейского типа, живописец подготовил почву для дальнейшего развития психологического портрета.

Указанные выше портреты завершают очень значимый этап парадной живописи Каджаров. За этот период, продолжавшийся около сорока лет, официальная придворная живопись и все искусство парадного портрета прошли путь от восточной декоративности и условности до европейского

реализма. Вместе с тем реализм живописи Каджаров не получил своего логического завершения и был отражен в официальных парадных портретах, как воплощение эклектического соединения восточного и европейского стилей изображения

Ретроспективный обзор развития жанра парадного портрета в раннекаджарский период позволяет сделать следующие выводы:

1. стилистические особенности ранней живописи Каджаров развивались, в основном, в двух направлениях. Первое из них характеризуется тяготением к европеизации, второе, как более консервативное, характеризуется попытками сохранения и продолжения средневековых изобразительных традиций;

2. желание отдалиться от декоративности и условности изображения, характерных для средневекового Востока, приводит в портретах раннекаджарской эпохи к усвоению западных методов изображения;

3. в отличие от портретов времен Фатали шаха, в портретах, созданных позже, в период правления Мухаммед шаха, внутренний мир, психологическое состояние, характер, черты лица изображаемого человека, соединяясь в единый художественный образ, представляют собой уже новое понимание жанра портрета.



РАЗВИТИЕ КАДЖАРСКОГО СТИЛЯ В РАЗЛИЧНЫХ ОБЛАСТЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Каджарский стиль, утвердившийся в придворной живописи, в частности, в жанре парадного портрета, с начала XIX в. становится ведущим художественным стилем во всех областях искусства каджарского государства. Новый стиль начинает отчетливо проступать в монументальной настенной живописи, в книжных миниатюрах и декоративно-прикладном искусстве.

Монументальная настенная живопись являлась одной из областей, в которой Каджарский стиль применялся наиболее плодотворно. Следует отметить, что в живописи XVIII-XIX вв. между станковой и монументальной настенной живописью различий практически не существовало. Как известно, большинство придворных портретов, созданных масляными красками на холсте, вынимались из рамок и прикреплялись к тем же дворцовым стенам. В отличие от итальянских и французских художников, рисовавших картины прямо на стенах техникой ***аль-фреско*** (по влажной штукатурке) или ***аль-секо*** (по сухой штукатурке), каджарские художники предпочитали писать картины на холсте и затем прикреплять их к стенам. По этой причине настенная живопись того времени формировалась как продолжение станковых портретов в монументальном плане.

Каджарский стиль, как ведущий художественный стиль своего времени, поддерживаемый властью, проявлялся в самых различных областях изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Одной из таких областей была монументальная настенная живопись. Настенная

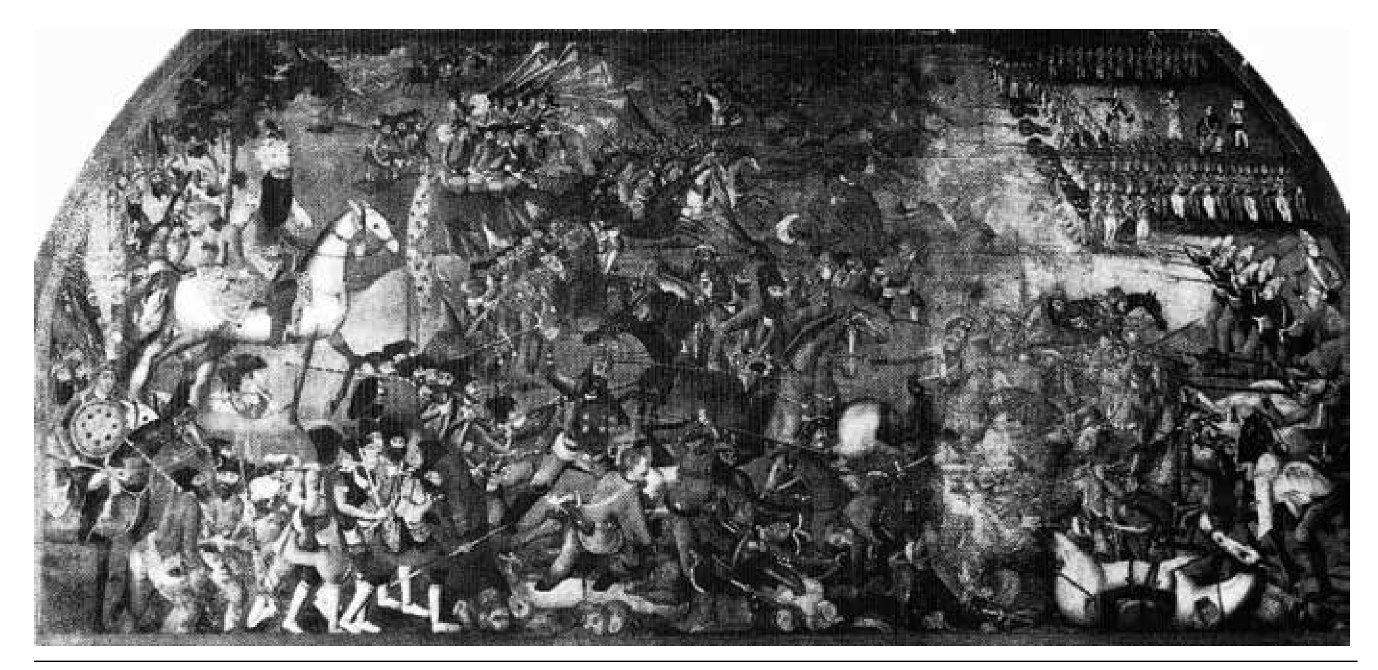
живопись такого рода, украшавшая в основном залы для официальных приемов в шахских дворцах, а также гостиные салоны в домах высшей знати не могла оставаться вне рамок официального стиля.

Огромные, многофигурные композиции, отражающие, в основном, исторические события, победы шаха в войнах, направленных на расширение государства, имели целью пропагандировать в среде придворных и приглашенных на аудиенцию иностранных послов могущество каджарского правителя, несокрушимость его власти и незыблемость страны. В живописи такого рода, украшавшей своды между колоннами, явно проступает синтез реализма с условностью, символики с документализмом.

В соответствии с традициями, большая часть образцов подобной монументальной живописи создана не прямо на стенах, а на кусках холста и бязи, впоследствии приклеенных к стенным аркам. Подобная техника позволяла в случае необходимости, переносить произведения настенной живописи с места на место. Именно по этой причине многочисленные произведения подобной живописи прекрасно сохранились и ныне демонстрируются в музеях мира.

Один из таких образцов настенной живописи хранится в музее "Иран-Бастан" и отражает одну из военных побед Фатали шаха (*илл. 63*). В этом произведении, созданном неизвестным художником, запечатлен самый блистательный момент победоносной битвы Фатали шаха с русской армией – переход войска шаха в генеральное наступление. Две трети композиции занимает сцена, в которой изображена русская армия, в смятениии сжавшаяся под натиском армии Каджаров. При сравнении табло с придворными портретами становится очевидным, что наряду с многофигурностью композиции, имеются сложные ракурсные изображения отдельных сцен и фигур. При этом художник, создававший кар-

63. Настенная живопись. "Русско-персидская война". 1810 г. Тегеран.



тину, не отказывается от традиционной условности изображения. Поскольку произведение предназначено для одной из дворцовых арок, оно соответственно имеет арочный формат.

Композиция картины построена на отображении кульминационного момента сражения. Слева изображен Фатали шах верхом на белом коне, руководящий атакой. Справа видна русская армия. 2/3 части пространства сражения в композиции принадлежит каджарской армии, 1/3 – русской. Таким способом художник указывает, на чьей стороне будет победа. Рукопашные схватки, изображенные на первом плане, указывают на жестокость сражения. Многочисленные отрубленные головы русских солдат ясно указывают на исход битвы.

Настенная живопись, имевшая огромное значение для истории искусства Ирана, научила художников Каджарской эпохи изображать людей в движении. Безусловно, изображенные движения не выглядят достаточно правдоподобно, однако изображение человеческих фигур в движении ставило перед художниками новые творческие проблемы.

В отличие от изображений батальных сцен, композиции пиршеств во дворце изображались инертными и представляли собой простые строчные композиции. Построение статичных композиций подобным образом должно было формировать у зрителя образ уравновешенности и незыблимости власти и официальной жизни дворца.

Другое настенное панно, отличающееся большим количеством фигур, торжественностью и историзмом, отражает официальный прием Фатали шаха (*илл. 64*). Это панно, украшающее дворец “Нагарестан” в Тегеране, создано придворным художником Абдулла ханом в 1815

64. Абдуллах хан. Настенная живопись. 1815 г. Тегеран. Дворец “Нагарестан”.

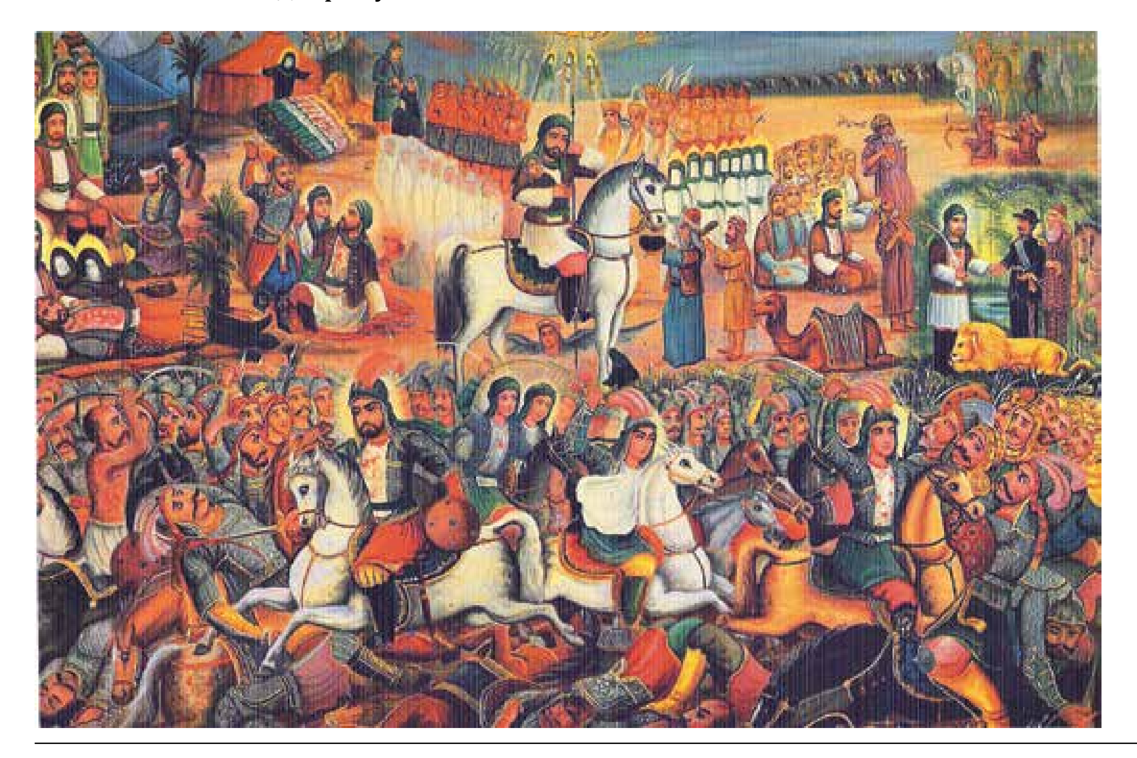


году. Оно известно под названием "Меджлис Фатали шаха".



65. Фрагмент настенной живописи. Исфахан.

Панно, изображающее прием иностранных послов во дворце Фатали шаха, несмотря на многофигурность, имеет простую, строчную композицию. В центре панно, выполняющего роль изобразительного фриза на стене дворца, изображен Фатали шах в официальной одежде, сидящий на тахте европейского типа. Придворные, гости и послы размещены на панно справа и слева, на двух уровнях. По одежде гостей становится ясно, что на панно изображен официальный прием Фатали шахом делегации и послов, представляющих Российскую империю. Точное изображение индивидуальных черт каждого персонажа является одной из интересных особенностей панно. Кроме того, над головой каждого из персонажей написано его имя. Все указанные моменты говорят об исторической достоверности изображенного события. Что касается особенностей почерка и стиля, то здесь следует отметить, что подчеркнутое великолепие и повышенное внимание к



66. Хасан Исмаилзаде. "Живопись кофеен". Середина XIX в.

одежде и аксессуарам, характерные для стиля Каджаров, проявляются здесь совершенно откровенно.

Относительно портретных особенностей изображенных персонажей можно сказать, что мы вновь сталкиваемся с изображением больших, широко раскрытых глаз и "пустыми" взглядами, характерными для Каджарского стиля.

Наряду с многофигурными панно, в числе образцов настенной живописи встречаются также панно, выполненные в декоративном плане. Панно такого рода, имея декоративную форму и содержание, украшали пустые проемы стен и придавали дворцам богатую торжественность. Декоративная настенная живопись отличалась от живописных панно и с точки зрения технологии исполнения. Эти панно создавались темперными красками прямо на штукатурке стен дворцов. С точки зрения функциональности эти панно, будучи созданными в декоративной и условной манере, выполняли функцию настенных украшений.

Фрагменты многочисленных настенных панно, хранящихся в музеях Тегерана и Исфахана, дают наглядное представление о стиле и технологии каджарской настенной живописи. На одном из таких фрагментов изображены ангелы, держащие в руках корону, являющуюся символом власти шаха (*илл. 65*). Ангелы изображены в геральдической композиции на условном фоне, усыпанном цветочным узором.

67. Мирза Баба.
"Наложница пьющая вино".
1800-1801 гг. Тегеран.



На принадлежность живописного фрагмента к Каджарской живописи указывает тот факт, что виднеющиеся из-под коротких архалыков эротические пупки ангелов являются признаком, характерным для изображения гаремных наложниц в придворной живописи Каджаров. Этот фрагмент, имеющий характер фрески, был написан неизвестным художником в середине XIX века и хранится в настоящее время в музее Исфахана. Такие панно, образующие систему украшений дворцовых стен, должны были создавать интимную и изысканную атмосферу в дворцовых покоях.

Другим жанром монументально-декоративной живописи Каджаров являются изразцовые настенные панно. Эти панно, будучи собранными из отдельных изразцовых плиток, составляли большие сюжетные композиции. Такие панно украшали стены не только дворцов, но также и бань, кофеен и других общественных заведений. Корни искусства изразцовых панно уходят в XVII век, в эпоху Сефевидов.

Один из ранних образцов изразцовой монументально-декоративной живописи сохранился до наших дней во дворце Чехиль-Сутун в Исфахане. В эпоху Афшаров эта традиция была продолжена и создание одного из подобных настенных панно приходится уже на 1781 год. Сюжет панно посвящен религиозной трагедии в Кербела. Авто-

ром панно является художник Мухаммед Модабер. В эпоху Каджаров настенные изразцовые панно получили еще большее развитие во второй половине XIX века.

Очень близкими к монументальной настенной живописи, однако отличающиеся от произведений дворцовой живописи по содержанию и художественной форме, являются переносные табло, известные под названием "живопись кофеен". Эти произведения живописи составляли своеобразную, народную (демократическую) линию развития монументальной живописи. Как отмечалось в первой главе, эти панно развешивались на стенах, в местах скопления и отдыха людей, в гробницах, кофейнях, банях, базарах и выполняли среди масс функцию агитации и средства пропаганды. Религиозная тематика занимала ведущее место в содержании живописи кофеен. Сюжеты таких табло, как правило, представляли собой изображения трагических событий в Кербела, а также события и сюжеты, повествуемые в Коране и Хадисах.



68. Мухаммад Мирза Хасан хан Афшар. "Шейх Санан, пьющий воду из рук хрстианской красавицы". 1810-1820 гг. Тегеран. Музей "Нагарестан".

Как известно, перед картинами такого характера во многих случаях устраивались шабех – театрализованные представления на религиозную тему, в которых обыгрывались события, произошедшие в месяце Мухаррам. Темы религиозного Джихада, Хадисы, связанные с жизнью пророков и имамов – все эти темы языком изобразительного искусства доносили до простого народа нормы и ценности религиозной морали, нравственности.

Представление о характере монументальной живописи кофеен можно составить по живописному табло "Али с сыновьями Хасаном и Хусейном", созданном художником Хасаном Исмаилзаде (*илл. 66*). Изображение сюжетов, из Корана и Хадисов, "смонтировано" на одном большом табло. Размещенное в центре изображение пророка Мухаммеда на коне представлено как символ нравственности Ислама. В нижней части табло изображены стражи Ислама – Али и его сыновья, сражающиеся с войском неверных – кафиров. Такие панно, отличавшиеся от придворных парадных портретов и настенных панно своей банальностью и простотой, будучи далекими от официальных канонов, выполняли функцию толкования религиозных догматов языком изобразительного искусства.

Одним из значимых жанров ранней живописи Каджаров являются так называемые "бытовые портреты". Наряду с парадными портретами официальных лиц, имеются портреты придворных женщин из гарема, рабынь, танцовщиц, девушек-музыкантов, портреты вельмож и членов их семей. Отдельную ветвь бытового портрета составляют парные портреты, написанные в жанре "Ашуг-мешуг" ("любовники"). Поскольку большинство этих бытовых портретов заказывалось правителями и знатью, то и создавались они, как правило, придворными художниками, в соответствии с официальным стилем Каджаров.



69. *“Портрет сестер-близнецов”. XIX в.*

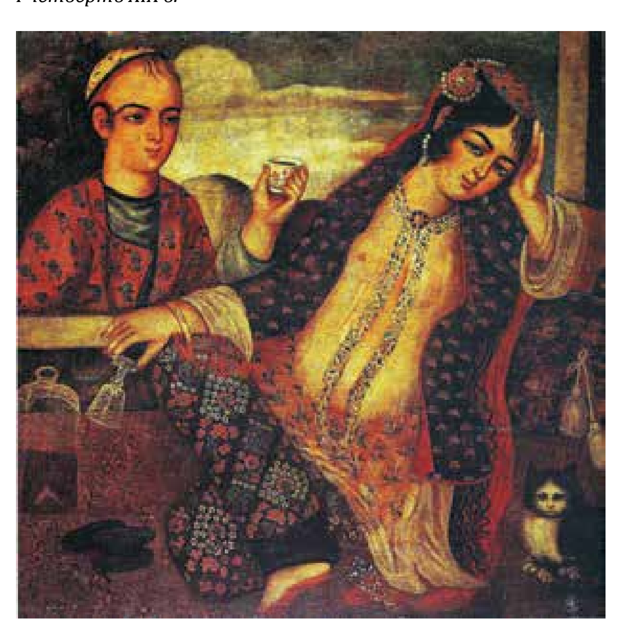
Один из таких портретов был создан любимым придворным художником Фатали шаха Мирза Баба в 1801 году (*илл. 67*). В этом произведении, названном “Опьяненная рабыня”, изображена одна из придворных рабынь, держащая в одной руке яблоко, в другой – чашу с вином и манящая к себе томным взором. Художник стремился выразить привлекательность, обворожительность рабыни посредством скрытой аллегории. Так, яблоко в руках красавицы напоминает о соблазнении Адама Евой.

В подобных портретах, создаваемых по заказу, аллегория часто использовалась в качестве художественно-поэтического средства. В качестве примера можно привести произведение “Шейх Санан, пьющий воду из рук христианки”, созданное художником Мухаммедом Мирза Хасан ханом Афшаром в 1810-1820 гг. и хранящееся в настоящее время в музее “Нагарестан” в Тегеране (*илл. 68*).

Есть предположение, что пожилой заказчик, желая выразить свою любовь к юной рабыне посредством такой аллегории, пожелал изобразить свою возлюбленную в образе христианки. Арочный формат произведения указывает на то, что произведение некогда было размещено в арочной нише стены одного из частных особняков. В числе таких портретов, создаваемых по заказу, часто встречаются портреты знатных женщин. На одном из таких портретов изображены сестры-близнецы (*илл. 69*).

Портрет, созданный неизвестным художником, наряду с умением автора создать сходные черты лица, демонстрирует также его мастерство в изображении богатой, роскошной одежды и аксессуаров. Скромность, строгость одежды изображаемых персонажей, отсутствие краски-хны на запястьях, как это практиковалось у рабынь, говорит о принадлежности этих женщин к высшему сословию.

70. *Мухаммед Садиг. “Сцена в гареме”. I четверть XIX в.*



Среди портретов выполненных в бытовом жанре, значительное место занимает изображение обитателей гарема. В этих произведениях мы видим любимых наложниц, евнухов, прислуживающих им. Один из портретов этого жанра – картина “Сцена в гареме”, написанная художником Мухаммед Садигом (*илл. 70*). Выпившая вино и опьяневшая красавица грезит, играя пустой чашей в руках. Художник, используя с большим мастерством особенности позы, взгляда, движения, сумел очень тонко предать игривость, маскирующую глубокую внутреннюю печаль наложницы. Повторяя состояние грусти в позе и глазах ее ко-

тенка, художник еще более углубляет образ тоскующей по настоящей любви наложницы. Евнух, видящий опьяненное и тоскливое состояние своей госпожи, предлагает ей пиалу с кофе, чтобы вывести ее из состояния тоскливых грез.

Художник, хорошо знавший жизнь гарема, сумел раскрыть в изображенной сцене внутренний мир женщины-наложницы, находящейся в "золотой клетке".



71. Мирза Баба. "Дворцовые наложницы". 1811-1814 гг. Лондон.

Среди гаремных портретов, отражающих жизнь и развлечения во дворце, большинство составляют портреты музыкантов и танцовщиц. Такие персонажи, написанные попарно или отдельно, изображаются в момент, когда они развлекают шаха или вельможу музыкой и танцами.

Один из таких парных портретов был создан придворным художником Мирза Баба в 1811-1814 гг. (*илл. 71*). В настоящее время этот портрет хранится в коллекции "Королевского Азиатского фонда" (Лондон).

На портрете изображены наложницы из гарема, исполняющие музыку облокотившись на подушки, приглашают зрителя присоеденить-ся к веселью жизни. Художник, построивший композицию как сцену, в которой принимает непосредственное участие сам шах, превращает и самого зрителя в участника этой сцены. В результате, автор, следуя требованиям жанра, сумел превратить этот портрет в интересное жанровое произведение.

72. "Наложник-музыкант". 20-30 гг. XIX в. Тегеран. Музей "Нагарестан".



Среди многочисленных произведений, отражающих жизнь гарема, встречаются также портреты любимых юношей (любовников) шаха. Один из таких портретов был создан между 20-30 гг. XIX века и хранится в настоящее время в Государственном музее искусств Грузии.

Юноша, исполняющий музыку на таре, изображен на переднем плане, словно сидящим непосредственно перед зрителем. Подобная композиция позволяет передать черты и выражение лица, украшения и детали одежды с самыми мелкими подробностями (*илл. 72*). Талантливый художник, не ограничиваясь этим, пошел дальше, и добился оживления "внутреннего" мира, настроения, всего образа изображаенного. На примере этого произведения можно заметить ростки нового этапа в развитии портрета эпохи Каджаров. Художник, обладавший большим талантом, не ограничиваясь изображением внешнего облика, начинает



73. Голам Мехр Али Мирза. "Наложница с попугаем". I четверть XIX в.

придавать все большее значение изображению внутреннего мира и психологического состояния своих героев.

Одним из видных придворных художников, уделявших в своем творчестве особое внимание изображению придворных красавиц из гарема, был уже известный нам Голам Мехр Али Мирза. Искусный мастер, создатель ряда парадных портретов,Голам Мехр Али Мирза наряду с парадными портретами Фатали шаха создавал также и портреты его любимых женщин из гарема. На одном из таких портретов, относящемся к первой четверти XIX века, изображена в полный рост одна из таких красавиц, держащая в руках попугая и словно демонстрирующая себя зрителю (*илл. 73*).

Одежда и украшения женщины, держащей в руках попугая – любимого друга и предмет развлечений женщин из гарема – указывают на ту лидирующую роль, которую эта женщина играет в гареме. С другой стороны, в отличие от других портретов любимых женщин шаха, на этом портрете обнаженная грудь под рубашкой не видна. Этот портрет, будучи далеким от откровенной эротики, демонстрирует красоту и благородство персонажа. Серьезность и официальность изображения, несвойственная традиционным изображениям женщин из шахского гарема, проистекают из того, что автор являлся мастером именно жанра парадного портрета.

Голам Мехр Али Мирза, являясь одним из консервативных представителей официального стиля Каджаров, вне зависимости от того, чей портрет он создавал, умел добиваться в них официальности и передавать атмосферу дворца.

Встречаются также и портреты прекрасных танцовщиц – участниц развлечений во дворце, изображенных во время исполнения танцев. При создании портретов этих танцовщиц стержнем портретного образа являлось изображение их мастерства. На одном из таких портретов, созданном неизвестным художником, изображена танцовщица, демонстри-



74. "Дворцовая танцовщица". I четверть XIX в.



75. Абуль Гасим Тебризи. “Таристка Минаввар”. 1810-1815 гг.

рующая сложное сальто (*илл. 74*). В числе этих портретов можно также назвать портреты “Женщина, танцующая с ножами”, “Танцовщица на лезвии кинжала” и другие портреты жанрового характера.

На этих портретах, наряду с характерными для портретов эпохи Каджаров особенностями, художники также стремились решить проблему передачи движения, сложного ракурса, анатомизм движения и т.п. Эти портреты демонстрируют противоречия, утвердившиеся в живописи Каджаров: несмотря на изображение человека в динамичном, сложном и напряженном движении, лицо изображаемого должно было оставаться спокойным и лишенным эмоций. В целом, в соответствии с нормами придворной этики, открытое проявление эмоций считалось неприличным. Такая позиция приводила в свою очередь к невыразительности портретов, сокрытию “внутреннего мира” и замену живого лица условной маской.

Искусным мастером, создававшим портреты придворных музыкантов и танцовщиц, был Абуль Гасим Тебризи. Прославившийся под псевдонимом “Ширин Нигар”, этот художник создал знаменитые портреты самых прославленных женщин-певиц (ханенде), музыкантов и танцовщиц. Портреты художника, достигшего вершины своего мастерства в период правления Фатали шаха, наряду с виртуозной техникой исполнения, выделяются также совершенством композиции и реализмом.

“Таристка Минаввер” (*илл. 75*), “Девушка, играющая на бубне” (*илл. 76*) и другие портреты художника словно “приближают” изображаемые персонажи к зрителю, уделяют минимум внимания интерьеру и аксессуарам, и в результате создаются портреты в чисто европейском стиле. Являясь непревзойденным певцом женской красоты, Абуль Гасим отказался от изображений жанрового характера и заложил основы портрета как самостоятельного жанра. Из-за максимального “приближения” изображенного персонажа к зри-

76. Абуль Гасим Тебризи. “Девушка играющая на бубне”. 1816 г.



телю на портретах Абуль Гасима создается возможность “прочтения” неповторимой индивидуальности образа. Такой подход к искусству портрета изменил характерные для стиля Каджаров каноны портретных изображений и открыл дорогу для утверждения жанра нового, европеизированного портрета в каджарской живописи.

Портреты придворной аристократии, в особенности их любимых женщин, являлись одним из ведущих жанров искусства эпохи Каджаров. В этом жанре творили многие видные художники, и, несмотря на общие стилевые рамки, эти мастера подтверждали виртуозное владение индивидуальным творческим почерком. Одним из таких художников, был портретист, живший и творивший в Тегеране в 30-40-х годах XIX века и подписывавший свои произведения именем “Мухаммед”.

В произведениях Мухаммеда тонкий колорит, богатая фактура, цветовая пластика передаются с высоким профессионализмом. Одной из сильных сторон мастерства художника является умение с большим мастерством изобразить различные материалы – шелк, бархат, драгоценные камни, а также реалистическое отображение пластики человеческого тела.

77. Мухаммад. “Наложница с птицей”. I четверть XIX в..



Один из подобных портретов, созданных Мухаммедом, называется “Женщина, с розой в руках” (*илл. 77*). В этом портрете, созданном в период между 30-40-ми годами XIX в., элементы реализма проступают совершенно отчетливо. Создавший портрет молодой, красивой женщины, художник “оживляет” черты лица и взгляд героини посредством изобразительных средств.

Таким образом, художник сумел отдалиться от традиции создания лица-маски, характерной для портретов эпохи Каджаров. Благодаря выразительному взгляду, созданному художником, ощущается богатый внутренний мир изображенной женщины. Тонкое разграничение индивидуальных черт лица позволяет предположить написание портрета непосредственно с натуры. В данном случае можно прийти к заключению, что некоторые художники в процессе создания портретов использовали метод рисования с натуры.

Одним из придворных жанров, развивавшихся наряду с жанром портрета, был жанр “Любовники”. Эти произведения, имеющие содержащие тему любви и сладострастия, украшали гаремные помещения, женские половины во дворцах, а также парадные залы шахов Ирана и персидской знати. В создании произведений с такой тематикой, считавшихся одним из наиболее аристократических жанров, принимали участие многие видные художники. Корни жанра “Влюбленные” простираются еще к миниатюрам эпохи Сефевидов. Одним из самых видных создателей произведений такого

рода, превратившихся в XVII веке в самостоятельный жанр, был Риза-йи-Аббаси.

Новый расцвет этого жанра в эпоху Каджаров явился одним из атрибутов придворного искусства эпохи Каджаров. Однако, в отличие от "сцен любви" эпохи Сефевидов, в этих портретах любовь изображена более выпукло, ярко, в более интимном, эротическом плане. В целом, эротика, проступавшая скрыто или тонкими намеками, становится одной из характерных черт придворной живописи эпохи Каджаров. Образцы живописи эпохи Каджаров, выполненные в этом плане, демонстрируются во многих музеях Ирана, Европы, США под названием "Влюбленные".



78. "Влюбленные". 1840 г.

Одно из произведений жанра "Влюбленные" было создано неизвестным художником в 30-40-х годах XIX века (*илл. 78*). Произведение было выставлено на аукцион "Кристи" в Лондоне. Приобретенное неизвестным покупателем, оно хранится в частной коллекции (23,104). Разбор одежды и аксессуаров влюбленных, в обнимку прислонившихся к мютяккя (подушкам) на фоне богатого интерьера, подтверждает отношение этого произведения к придворной живописи. Не вызывает сомнения, что в образе влюбленного изображен один из принцев, а в образе возлюбленной – одна из придворных женщин из гарема. Это предположение подтверждается также тем, что запястья любовницы окрашены особым образом хной, в соответствии с требованиями придворного гарема.

Можно с уверенностью утверждать, что в произведении изображены не условные темы и образы, а конкретные придворные персонажи. Художественно-технические особенности произведения дают основание утверждать, что оно создано одним из придворных художников, обладавшим высоким профессионализмом.

Наряду с профессиональными придворными художниками в жанре "Влюбленные" работали также и художники среднего уровня и даже лица, вовсе не имевшие специального образования. Мода на этот жанр в эпоху Каджаров привела к созданию большого числа копий произведений известных мастеров. "Гаремные картины", посвященные жизни гарема и оформившиеся в самостоятельный жанр, также создавались художниками среднего уровня. В некоторых случаях эти художники создавали картины, являвшиеся подражанием, имитацией знаменитых произведений или композиций. Тем самым появлялись условия для популяризации этого жанра не только в шахских дворцах, но также в домах высшей знати и среднего сословия.

Одно из таких произведений называется "Наложница с евнухом" (*илл. 79*). На картине изображена придворная женщина из гарема, ухаживающая за любимым соловьем, дающая ему корм. Как видно из ком-

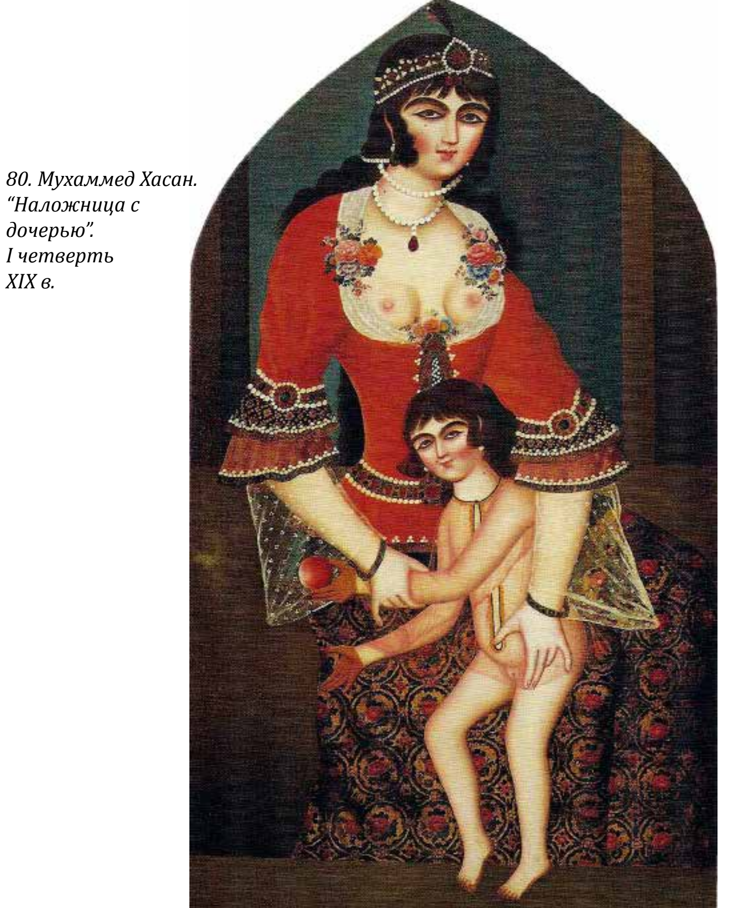


79. "Наложница с евнухом". I четверть XIX в.

позиции, соловья в клетке принесла своей госпоже ее служанка. Служанка, стоящая перед своей госпожой с клеткой в руках, и сама женщина, развлекающаяся с соловьем, изображены в интерьере, на фоне настенной росписи. Несмотря на то, что в картине изображена сцена из жизни гарема, картина в целом производит впечатление произведения бытового жанра.

Это изображение с художественно-технической точки зрения, намного слабее придворных произведений. Кроме того, осыпавшаяся краска впоследствии не раз восстанавливалась художниками среднего уровня, в результате чего на изображении появились новые слои краски. Это привело к тому, что на отдельных частях картины отчетливо видны разные стили, почерк и различный уровень профессионализма.

Среди портретов придворных женщин из гарема можно встретить также и семейные портреты. Один из таких семейных портретов хранится в знаменитой коллекции Хашима Хосровани "Каджар" (*илл. 80*). Это произведение, приписываемое придворному художнику Мухаммеду Хасану, было создано в первой четверти XIX века. На портрете изображена женщина со своей маленькой дочерью. Портрет имеет одно очень интересное свойство, вызывающее споры: запястья матери не окрашены хной, как это положено в гареме, ее дочь, напротив, одета в прозрачную сорочку, характерную для женщин из гарема, и держит в руках яблоко, также являющееся атрибутом гарема. Версии о принадлежности женщины шахскому гарему противоречит отсутствие хны на запястье и демонстративное изображение обнаженной груди.



80. Мухаммед Хасан. "Наложница с дочерью". I четверть XIX в.

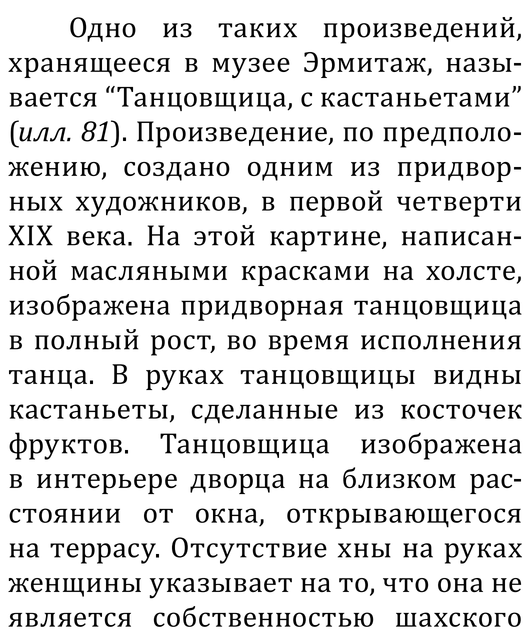
Таким образом, можно предположить, что на портрете изображена женщина, принадлежавшая когда-то шаху и в последствии подаренная подданному за какие-то заслуги. Дочь же, рожденная в гареме от шаха, остается членом шахского гарема. Общее настроение картины, образы и насыщенность ее символикой придворного гарема позволяют высказать мысль о том, что на картине изображена женщина, жившая раньше в гареме и пришедшая теперь



81. “Танцовщица с кастаньетами”. I четверть XIX в. Эрмитаж.

на свидание с дочерью и ласкающая ее.

Образцы придворной живописи эпохи Каджаров хранятся в различных музеях мира, а также в частных коллекциях. Одна из самых знаменитых коллекций живописи Каджаров хранится в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия). Большинство этих произведений были захвачены в качестве трофеев во время русско-персидской войны или преподнесены в подарок русским дипломатам после установления дипломатических отношений между Россией и Персией.



Одно из таких произведений, хранящееся в музее Эрмитаж, называется “Танцовщица, с кастаньетами” (*илл. 81*). Произведение, по предположению, создано одним из придворных художников, в первой четверти XIX века. На этой картине, написанной масляными красками на холсте, изображена придворная танцовщица в полный рост, во время исполнения танца. В руках танцовщицы видны кастаньеты, сделанные из косточек фруктов. Танцовщица изображена в интерьере дворца на близком расстоянии от окна, открывающегося на террасу. Отсутствие хны на руках женщины указывает на то, что она не является собственностью шахского



82. “Наложница”. I четверть XIX в. Эрмитаж.



83. "Принц и наложница". I четверть XIX в.

гарема, а скорее всего, это профессиональная танцовщица. С точки зрения цвета, пластики, и анатомии портрет, бесспорно, является профессиональным изображением, выполненным придворным художником.

На другом портрете, относимом к первой четверти XIX века и хранящемся в персидской коллекции музея Эрмитаж, изображена женщина из гарема, держащая в руках розу и кубок с вином (*илл. 82*). Крашеные хной руки и полуобнаженное тело женщины указывают на то, что она принадлежит шахскому гарему.

За спиной женщины, на перилах изображен сосуд с вином, яблоки и изюм. Женщина на портрете словно приглашает пережить с ней любовное приключение. Одежда, украшения, узоры тканей изображены с большой точностью и мастерством. Художник сумел с большим мастерством передать материальность различных видов тканей.

Другой парный портрет под названием "Принц и наложница", относимый к тому же периоду, хранится в Государственном музее искусств Грузии (*илл. 83*). При внимательном рассмотрении в этом портрете можно обнаружить еще один, третий портрет – портрет служанки, изображенный на заднем плане. Таким образом, композиция, решенная как портрет жанрового характера, изображает каджарского принца в интерьере дворца с его любимой наложницей и ее служанкой. Любовные отношения персонажей, изображенных обнимающимися, являются основным содержанием и центральным образом произведения.



84. Мухаммед Исмаил Джалаир. "Нурали шах". Портрет дервиша. I четверть XIX в.

Искусство портрета эпохи Каджаров состояло не только из парадных портретов. В целом, интерес к европейскому искусству, мода на это искусство в каджарской живописи создавали основу и широкие возможности для расцвета жанра портрета. Несмотря на условности мусульманского Востока, интерес к личности, желание создать "живое" изображение были характерны для живописи этого времени. Именно этим интересом объясняется создание наряду с портретами правящей элиты и высшей знати, также портретов членов их семей и любимых женщин из гарема, представителей духовенства и верующих людей.

Один из таких портретов хранится в Государственном Музее искусств Азербайджана в Баку (*илл. 84*). На этом портрете изображен глава мистиков-суфиев XVIII века, знаменитый поэт и философ Нурали шах. Нурали шах, сумевший вывести секту суфиев из кризиса, вдохнул в нее новую жизнь, и в XIX веке этот мистицизм получил широкое распространение при дворе Каджаров. Есть предположение, что на этом портрете изображен символический образ Нурали шаха, которого суфии и дервиши считали своим духовным лидером. Дервиш, держащий в руках украшенный драгоценными камнями жезл в форме слова "Али", изображен на лоне природы во время религиозного ритуала. Дервиш, ушедший от мирской жизни, живущий в гармонии с природой и посвятивший себя служению имаму Али, изображен в царственном одеянии, коленопреклоненным при лунном свете. Портрет, не имеющий конкретного исторического характера, отражает идею о том, что образ главного участника религиозных ритуалов, посвященных Али, является носителем Его (Али) света.



85. Стиль художника Мухаммад Хасана. Причесывающаяся наложница. I четверть XIX в.

Один из самых лучших портретов раннекаджарской живописи, связываемый с именем Мухаммеда Хасана, хранится в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия) (*илл. 85*). На портрете в интерьере дворца изображена женщина из гарема, завивающая концы волос, смоченных розовой водой "гюлаб".

Портрет, изображенный в жанровом стиле, отражает быт и нравы придворного гарема. Что касается времени создания этого портрета, то особенности стиля, реализм, а также высокий профессиональный уровень исполнения указывают на 40-е годы XIX века.

На другом портрете кисти того же художника изображена красавица, поднимающая покрывало со своего лица, и демонстрирующая свой лик зрителю (*илл. 86*). Портрет создан в 1845 году и свидетельствует о некотором усовершенствовании Каджарского стиля по сравнению с ранним периодом. Чрезмерно богатая одежда, украшения, руки, окрашенные хной, являлись признаками придворных женщин из гарема. Изображенная на портрете красавица, снимающая с себя покрывало, несомненно, производит впечатление юной женщины, недавно введенной в гарем. Лицо и одежда женщины, изображенные с большим мастерством, свидетельствуют о том, что ее автор – виртуозный мастер Каджарского стиля.

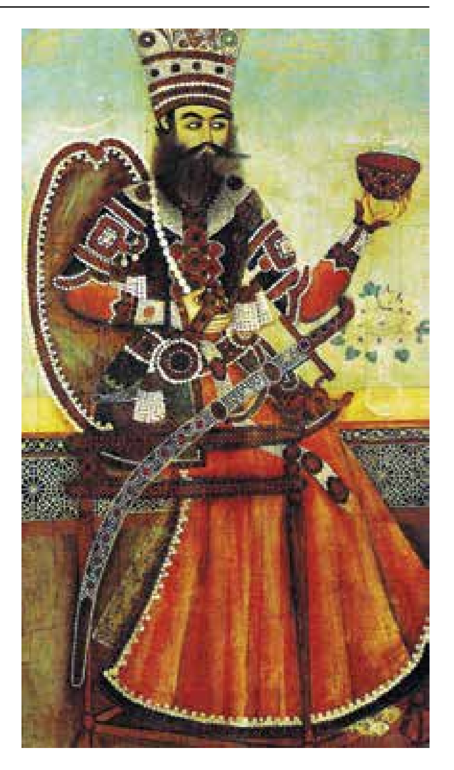


86. Относят к художнику Мухаммаду. "Наложница открывающая вуаль". 1845 г.

Самый зрелый, реалистический этап раннекаджарской живописи и жанра портрета, в



87. Мирза Баба аль-Исфахани. Портрет Дуст Али хана Муаййир. 1846 г. Лувр.



88. Абуль Гасим Тебризи. “Хосров Ануширван”. 1810-15 гг.

89. Абуль Гасим Тебризи. “Хосров Парвиз”. 1840 г. Эрмитаж.



частности, совпадает с периодом правления Мухаммед шаха, старшего сына Фатали шаха. Этот этап развития жанра портрета представлен творчеством таких выдающихся художников, как Мирза Баба аль-Исфахани аль-Имами и Мухаммед Хасан.

Один из портретов кисти аль-Исфахани аль-Имами создан в 1846 году и хранится в настоящее время в музее Лувр, в Париже (*илл. 87*). На этом портрете Дуст Али хан Туайир изображен на фоне пейзажа, прогуливающимся со своей собакой и одетый в соответствии с модой своего времени аристократический европейский наряд. Пейзаж виднеющийся на заднем плане портрета уже не является романтическим, т.е. условным, подобно портретам художников раннекаджарского периода. Напротив, здесь изображен реальный и конкретный уголок природы. Персонаж, стоящий на берегу реки и погруженный в раздумья, олицетворяет собой просвещенную каджарскую аристократию.

Искусство портрета раннекаджарского периода по форме и содержанию представлено в большинстве случаев портретами выдающихся людей своего времени. Эти портреты, безусловно, являются синтезом реализма и условности. Однако, наряду с портретами, частично основанными на реализме, создавались также и исторические портреты.

Исторический портрет имеет очень глубокие корни в персидском искусстве. Правители из династии Каджаров постоянно равнялись на шахиншахов из Ахеменидов и Сасанидов, а их могущество считали примером для подражания. По этой причине правители из династии Каджаров украшали парадные залы и гостиные салоны дворца портретами исторических личностей, оставивших след в мировой истории.

На одном из таких портретов, созданном знаменитым художником Абуль Гасимом Тебризи в период правления Фатали шаха, изображен легендарный правитель Ирана Хосров Ануширван (*илл. 88*). Облик Ануширвана изображен, конечно же, условно. На самом деле, придворный художник “одел” Хосрова в царственное одеяние эпохи Каджаров и объединил

образ современного каджарского правителя с образом легендарного Хосрова Ануширвана. Ануширван изображен в зрелом возрасте с бородой. На портрете Хосров держит в руках кубок с вином. Над троном Хосрова ближе к голове написано "Хосров", на чаше – "нуши-бад" – "на здравие". Шахиншах, говорящий здравицу, словно приветствует людей, стоящих перед портретом. Исходя из содержания портрета, можно предполагать, что портрет был вывешен в гостиной зале шахского дворца.

Другой портрет Хосрова был создан неизвестным художником в 40-х годах XIX века и в настоящее время хранится в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия) (*илл. 89*). На портрете Хосров изображен в юном возрасте. Шахиншах изображен в интерьере дворца Каджаров, сидящим на ковре, предаваясь размышлениям.

На одном из знаменитых произведений, входящих в галерею исторических портретов, изображен Хазрат Юсиф – Иосиф Библейский (*илл. 90*). Этот портрет, созданный придворным художником Сейид Мирза Баба, привлекает внимание как жанровое произведение. Иосиф изображен конкретно в пространстве времени Каджаров, на лоне природы, в окружении газелей. Пророк, держащий в одной руке цветок, другой рукой опирается на рукоятку кинжала, висящего у него на поясе. Портрет носит аллегорический характер. Что касается содержания произведения, то явно видно, что Иосиф, славившийся красотой и обаянием (цветок в руках), наделен также силой и могуществом (кинжал).



90. Сейид Мирза Баба Астарин. "Хазрат (Пророк) Юсиф". Начало XIX в.



91. Мирза Баба. Страница рукописи "Диван-и Хаган". Портреты Фатали шаха и Мухаммад шаха. 1802 г.



92. Иллюстрация к “Шахиншах наме”. “Фатали шах и АгаМухаммад шах”. 1802 г.

Книжная миниатюра, являющаяся одним из самых древних и традиционных жанров живописи, представляет собой очень значимую часть изобразительного искусства раннекаджарского периода. Развитие искусства классической книжной миниатюры в эпоху Каджаров приводит к созданию ряда знаменитых иллюстрированных рукописных книг. В числе этих книг следует назвать, прежде всего, “Дивани-Хаган” (1802) и “Шахиншахнаме” (1802), исполненных по заказу Фатали шаха (*илл. 91*; *илл. 92*).

Рукопись “Дивани-Хаган” была написана по заказу Фатали шаха и украшена иллюстрациями, носящими характер панегирика династии Каджаров, в особенности правлению Фатали шаха. Традиционная специфика условности изображения в книжной миниатюре, конечно же, оказала влияние на художественные особенности изображений. Несмотря на это, в иллюстрацию внесены характерные особенности каджарской живописи.

93. Мирза Баба. Пенал для калема. “Сражение Исмаила шаха Сефеви в чалдыранской битве”. 1875-1876 гг.

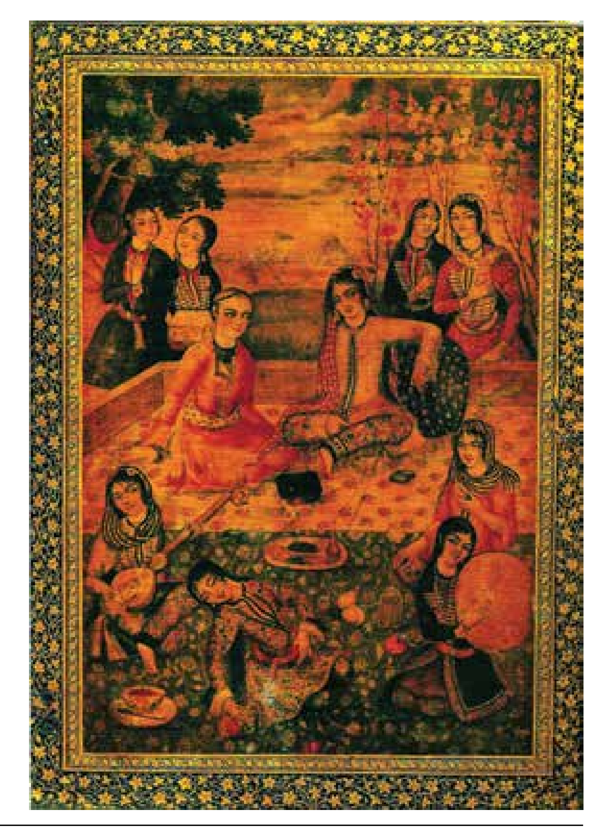


В миниатюрах портретного характера эти особенности проступают наиболее отчетливо. В качестве примера можно привести страницы, на которых изображены портреты Фатали шаха и Ага Мухаммед шаха. Оба правителя изображены сидящими на террасе своего дворца. Фатали шах изображен сидящим на троне, Ага Мухаммед шах – на ковре. Несмотря на причастность иллюстрации к официальному парадному жанру придворного портрета, художник создал изображение сцены из жизни каджарского дворца. Что касается авторства иллюстраций известно, что их автором был придворный художник Мирза Баба. Если вспомнить знаменитые придворные портреты, написанные Мирза Баба маслом, то видно, что художник в книжных иллюстрациях также остается верен своему стилю и манере. Каллиграфом данной книги был Мухаммед Мехди. Книга была создана в 1802 году в Тегеране и может считаться своего рода "Каджарским вариантом" "Шахнаме" Фирдоуси.

Иллюстрации, на которых изображены жизнь и войны Фатали шаха и Ага Мухаммед шаха, могут рассматриваться как синтез стиля классической книжной миниатюры и живописи Каджаров. Обе рукописные книги, также как и их иллюстрации миниатюрного характера, демонстрируют универсальный характер Каджарского стиля, легко усваивавшего старые традиции.

Каджарский стиль как официальный художественный стиль своего времени наряду с изобразительным искусством, широко применялся и в декоративно-прикладном искусстве. Различные предметы обихода, являвшиеся неотъемлемой частью придворной культуры, интерьера, украшались в соответствии с существующим официальным стилем и должны были отвечать требованиям великолепия, богатства и царственности династии Каджаров.

94. Мухаммад Садиг. "Гаремный меджлис". 1775-76 гг. Шираз.



Миниатюрные изображения сюжетного и портретного характера на оружии и различных предметах придворного обихода выполнялись в основном техникой эмали и лаковой живописи. Эти технологии, безусловно, не предоставляли возможностей для создания полноценных реалистических изображений, как в живописи масляными красками. Также следует отметить, что в процессе изготовления предметов декоративно-прикладного искусства принимало участие несколько мастеров. После нанесения узора художником-орнаменталистом, который оставался верен старым традициям, готовый предмет украшался художниками Каджаров. Единство реализма и декоративности, присутствующее в декоре этих предметов, объясняется этим фактором. Вместе с тем, несмотря на названные технологические особенности, художники прилагали большие усилия для сохранения и развития моды и вкусов дворца.



95. Мухаммад Мирза Хасан хан Афшар. Мухаммад шах. 1835-1840 гг.

Среди изображений на образцах декоративно-прикладного искусства (в большинстве случаев внутри медальонов на внешних плоскостях изделия) особый интерес представляют калемданы (футляры для калемов), крышки резных деревянных зеркал и инкрустированные ларцы для драгоценностей.

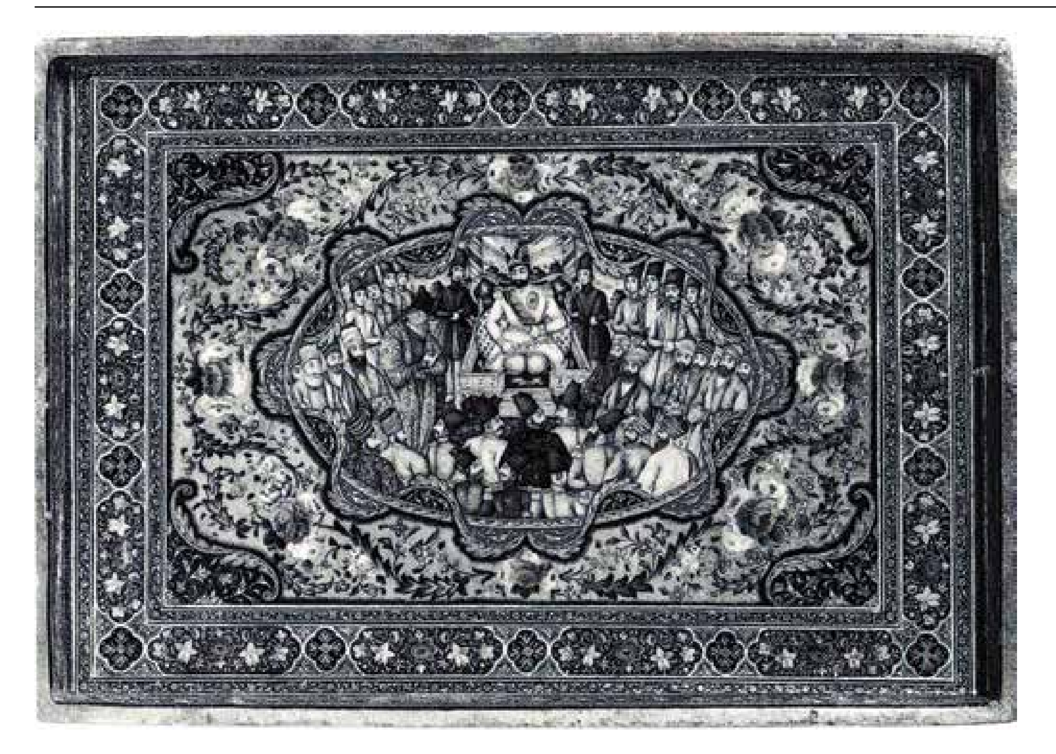
Нанесение изображений на предметы такого рода поручалось самым известным художникам. Один из таких калемданов был изготовлен в 1785 году для самого Фатали шаха (*илл. 93*). На верхней крышке калемдана изображен фрагмент знаменитого Чалдыранского сражения (1514) Исмаил шаха Сефеви с Османской армией. На внутренней стороне крышки изображен пейзаж. Калемдан изготовлен технологией папье-маше и его художественная отделка завершается лаковой живописью.

Автор изображения придворный художник Фатали шаха Мирза Баба сумел создать в горизонтальной композиции сложную, многофигурную сцену сражения, характеризующуюся динамичностью изображенного события. Исмаил шах изображен в правой части композиции, верхом на белом коне, теснящим янычар османской армии.

Несмотря на ограничения, создаваемые узким горизонтальным форматом, художник, используя два-три плана, сумел создать в изображении иллюзию глубины. Разработав передний план активными и контрастными фигурами, а второй – светлыми, прозрачными красками, художник добивается эффекта глубокого пространства. Композиция, созданная Мирза Баба, насыщена динамичным движением и сложными ракурсами, живой и беспощадный образ войны доносится до зрителя со всей реалистичностью.

Среди образцов декоративно-прикладного искусства крышки зеркал являются самыми удобными для сюжетной живописи. Эти открывающиеся крышки, оберегавшие зеркала, имели достаточно большую поверхность, и по этой причине украшение этих поверхностей сюжетной живописью вошло в моду еще в эпоху Зендов и Афшаров, и оставалось модным также и в эпоху Каджаров.

Крышки зеркал изготавливались, как правило, из дерева, а также технологией папье-маше, поэтому изображения на поверхности этих крышек создавались зачастую техникой лаковой живописи. Одна из таких крышек была украшена в 1775-1776 годах в Ширазе сюжетным изображением, автором которого был Мухаммед Садиг (*илл. 94*) На крышке изображена сцена музыкального меджлиса и застолья с вином, устраиваемого в саду женщинами из гарема. Изобразив на переднем плане главную женщину гарема рядом с евнухом, на втором подвыпивших музыкантов и других женщин, пребывающих в истоме, на третьем – жен-



96. "Меджлис Мухаммад шаха". Изображение на шкатулке. 1845 г.

щин, слушающих музыку, художник создал традиционную композицию "Меджлис" ("Собрание").

Композиция построена в соответствии с нормами классических средневековых миниатюр, в то время как персонажи и пейзаж, напротив, представлены в новом, европейском стиле. Декоративность и условность, характерные для классических книжных миниатюр, замененные "живым" (анатомическим) методом изображения, что указывает на преобладание в изображениях подобного рода стиля "Руми", модного в конце XVIII века в Персии.

Изображение на крышке еще одного зеркала датируется 1835-1840 гг., т.е. периодом правления наследника и последователя Фатали шаха, Мухаммед шах Каджара (*илл. 95*). На крышке указанного зеркала изображен парадный портрет сидящего на европейском троне Мухаммед шаха. Автор портрета – Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар, художник модный и популярный при дворе Мухаммед шаха. При сравнении с ранним периодом живописи Каджаров становится ясно, что в жанре портрета, также как и во всей живописи в целом, официальность и жесткие каноны изображения постепенно ослабевают и сближаются с европейской изобразительной системой. Более реалистическое изображение светотени, пластики и цвета меняет всю изобразительную систему в целом. Отражение внутреннего мира, осмысленность взгляда и т.п. вытекали из желания изобразить образ правдиво и жизненно.

Одной из областей, в которой лаковая живопись применялась наиболее широко, были портретные и сюжетные изображения на ларцах. Сюжетные изображения на ларцах изображались прозрачными лаковы-



97. Винный сервиз. Начало XIX в. Эрмитаж.

ми красками. Изображения размещались в основном на внешней стороне крышки, внутри медальона или рамки, и окружались орнаментом. На одном из ларцов, относящихся к 30-40-м годам XIX века, изображен меджлис – пиршество во дворце Мухаммед шаха (*илл. 96*).

Мухаммед шах изображен в центре медальона овальной формы, сидящим на троне среди придворных, принимающим иностранных послов (тронная композиция). Несмотря на то, что в композиции представлен официальный прием, портрет больше соответствует жанру придворного быта.

Одной из областей, в которых широко применялась сюжетная и портретная живопись, была также посуда из фарфора. Посуда для пиршеств, приемов и кубки, являвшаяся частью роскошного быта дворца Каджаров, украшалась не только орнаментальными узорами, но также сюжетными изображениями и портретами. Эта мода, принесенная в Иран из Европы, в частности из наполеоновской Франции, применялась в официальных приемах, устраиваемых при дворе в качестве восточного варианта стиля "ампир". Изготовленные из фарфара наборы посуды (сервизы) обогащались также золотом, эмалью, цветным стеклом. Декоративная система украшения посуды состояла из изображений в медальонах, размещенных среди изящных растительных узоров.

Во многих случаях основания посуды, ручки изготавливались из золота, украшенного узором из эмали. Примером тому может послужить набор кубков для вина, относимый к началу XIX века и хранящийся в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия) (*илл. 97*). Кубки с медальонами, в которых размещены в основном изображения Фатали шаха в различных образах, были изготовлены по заказу шахского дворца. Портреты выполнены прозрачными эмальевыми красками в стиле Каджаров. Основываясь на художественно-технологические особенности, можно утверждать, что эскиз набора был выполнен неизвестным придворным художником в период правления Фатали шаха.

Другой набор посуды (сервиз), украшенный эмальерной живописью и относимый к началу XIX века, хранится в частной коллекции (*илл. 98*) (22,211). Набор, выполненный из фарфора, состоит из сосуда для шербета, ложки и блюда. На поверхности всех трех предметов размещены сюжетные изображения, выполненные эмальерной живописью. Основная тематика изображений связана с астрологическими знаками Зодиака. Внутри сводов, изображенных на сосуде для шербета, представлены красавицы и рыцари, между сводами размещены фигуры, представляющие знаки

Зодиака. Изображения на блюде размещены внутри семи медальонов и в центральной части. Основным мотивом композиции является фантастический образ трехглавого чудовища.

Наряду с сюжетными изображениями декор набора обогащен также каллиграфическим и орнаментальным орнаментом.

Одной из самых своеобразных областей декоративно-прикладного искусства является производство оружия. В Иране, имевшем богатые традиции оружейного дела, оружие всегда украшалось драгоценными камнями. В эпоху Каджаров к декору холодного оружия добавляются сюжетные изображения. Эти изображения, носившие, в основном, портретный характер и созданные в технике живописи эмалью, изготавливались в соответствии со стилем Каджаров. На портретах изображались либо владелец оружия, либо его любимая женщина или близкий родственник.

В некоторых случаях на оружии изображалась не конкретная личность, а условный юноша или юная красавица. В таких случаях изображение выполняло лишь декоративные функции. Обладая миниатюрными размерами, изображения портретного характера, заключённые в медальон, включались в общую систему декора кинжалов, ножей, щитов и шлемов. Миниатюрные портреты на кинжалах, мечах и ножах размещались, в основном, на рукоятках и ножнах. Несколько образцов такого оружия с изображением хранятся в музее Эрмитаж (Санкт-Петербург, Россия) (*илл. 99*). На этих образцах мечей и кинжалов размещены изображения портретного характера.

Благодаря интересу, тяготению придворной знати Каджаров к портретам, миниатюрный портрет утверждается на большинстве личных предметов. Подобные изображения получили распространение даже на мелких предметах украшения, и, наряду с восточной роскошью, ука-



98. Мухаммад Багир. Росписная посуда. 1810-1820 г.



99. Эмалевая роспись на оружии. Начало XIX в. Эрмитаж.

зывали на пристрастие аристократии эпохи Каджаров к европейскому типу изобразительности и “анатомическому” портрету.

Рассмотрение развития изобразительного искусства эпохи Каджаров в самых различных областях искусства позволяет прийти к следующим выводам:

– стиль Каджаров как универсальный художественный стиль своего времени имел распространение не только в изобразительном искусстве, но также и во всех областях декоративно-прикладного искусства;

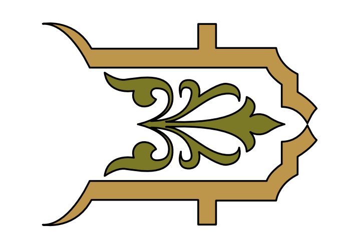
– формирование стиля Каджаров, начавшееся в конце эпохи Сефевидов и продолжавшее развиваться в эпоху Афшаров и Зендов, в эпоху Каджаров находит свое полное завершение;

– в период правления первых представителей династии Каджаров – Ага Мухаммед шаха, Фатали шаха и Мухаммед шаха – официальность, монументальность и эротизм, являвшиеся основной чертой стиля Каджаров, становятся ведущими особенностями всего придворного искусства;

– инвариант стиля Каджаров, выйдя за пределы шахского дворца, приобретает массовость и утверждается также в искусстве для среднего и низшего сословий;

– художественно-техническое, эстетическое развитие стиля Каджаров, опирающееся, с одной стороны, на свойственные Востоку условность и декоративность, а с другой – на европейский реализм, обрели своеобразную форму и получили признание в мировом искусстве под названием “стиль Каджаров”.

ГЛАВА III



РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ В ПОЗДНЕКАДЖАРСКИЙ ПЕРИОД

Во второй половине XIX века (период правления Насираддин шаха) интерес к европейскому реализму и стилю искусства в каджарской живописи возрастает еще больше. Насираддин шах с юных лет был большим поклонником европейского образа жизни и европейской культуры. Поэтому в этот период реалистический метод превращается в ведущий в искусстве Каджаров. В придворных портретах того времени такие особенности, как композиция, формат претерпевают серьезные изменения. Пространство, изображения, окружающие персонажей, в портрете обьединяются в единую композицию, связь интерьера с экстерьером становится более органичной и естественной.

В арочных форматах портретов также наблюдаются изменения. Парадные портреты уже не размещаются в аркообразных нишах стен, а приобретают прямоугольный формат и, вставляясь в раскошные рамки, развешиваются на стенах.

Одним из факторов, оказавших влияние на живопись Каджаров, явилась фотография. Некоторые художники создавали свои картины, “снимая копии” с фотографий, и доводили эти копии до чрезмерной точности и реалистичности.

В живописи этого периода начинают обретать независимость жанры натюрморта и пейзажа. Первоначально натюрморты и пейзажи входили в настенные панно в виде медальонов. Однако тяготение Насираддин шаха к пейзажу, которым он увлекался как художник – любитель, способствовало превращению пейзажа в самостоятельный жанр каджарской живописи.

Другой областью каджарской живописи, как и раньше, являлась “живопись кофеен”. В произведениях “художников кофеен”, обращавшихся в основном к религиозным темам, в этот период ещё более возрастает реализм и жизненность.

В живописи периода правления Насираддин шаха в изображениях одежды певиц, танцовщиц и служанок наблюдается возросший интерес к европейской моде. Однако одна из самых интересных особенностей живописи того времени связана с зарождением и утверждением “бытового” жанра. Каджарские художники, принадлежавшие к знаменитому роду Гаффари и прославившиеся под псевдонимами Сани-аль-Мольк и Камал-аль-Мольк, сыграли неоценимую роль в расцвете и утверждении этого жанра в позднекаджарский период.

Распространившийся во дворцах Насираддин шаха и особняках высшей знати и, по существу, “модернизированный”, стиль Каджаров

пользовался успехом и среди среднего сословия. Изображения такого рода начинают украшать стены в частных домах, кофейнях, банях. Упрощение тематики и стиля придворного искусства, сближение со вкусами, содержанием, образом жизни среднего сословия способствовали трансформации стиля Каджаров. Демократизация стиля, связь живописи с реальной жизнью привели в конечном итоге к “осовремениванию” этого стиля.

После убийства Насираддин шаха религиозным фанатиком каджарский трон занимает его преемник Музаффараддин шах. В период его правления стиль всего изобразительного искусства и живописи в частности существенно изменяется. Утверждение нового стиля, далекого от официального пафоса, монументальности, декоративности, условности, восточного эротизма на самом деле означало конец классического периода развития Каджарского стиля.



ПАРАДНЫЕ ПОРТРЕТЫ ЭПОХИ НАСИРАДДИН ШАХА КАДЖАРА

Правление Насираддин шаха, представителя династии Каджаров (1848-1896) характеризуется политической стабильностью, культурным развитием и сближением с Европой. Насираддин шах, стремившийся привить в Каджарском государстве европейскую науку, технологии и методы образования, с особым вниманием относился к западным реалистическим методам изображения в изобразительном искусстве. Шах, отдававший предпочтение учебно-воспитательной методике, применяемой среди европейской аристократии, мечтал стать всесторонне развитой личностью, проявлял большой интерес к музыке и изобразительному искусству. Созданная акварельными красками картина “Пейзаж”, хранящаяся в музее Иран-Бастан в Тегеране и подписанная Насираддин шахом, указывает на то, что новый каджарский шах занимался живописью и даже брал уроки.

100. Мирза Баба аль-Хусейни аль-Имами. “Насираддин шах”. 1850 г.



Профессиональная живопись эпохи Насираддин шаха Каджара характеризуется рядом новых особенностей. Самые важные из этих особенностей связаны с отражением в портрете художественного образа и внутреннего мира изображаемого персонажа. В числе художников, отдававших в своем творчестве предпочтение прогрессивным традициям западного портрета, можно назвать Мирза Баба Хосейни аль-Имами, Мухаммеда Исфахани, Бахрама Керманшахи, Абуль Хасана Гаффари (Сани-аль-Мольк), Мухаммеда Гаффари (Камал-аль-Мольк), Фазлуллах Мирза Мухаммеда и др.

Художники, частично применявшие в своем творчестве западный изобразительный метод и в то же время не расстававшиеся с традициями портрета эпохи Фатали шаха Каджара, отдавали предпочтение имитации нового реалистического метода.

В числе таких художников можно назвать имена Мирза Бузурга Ширази, Хасана Келк Раджаба Али, Ибрагима аль-Хасани.

Значительную часть галереи парадных портретов периода правления Насираддин шаха составляют портреты самого шаха. Два таких портрета, написанные акварельными красками, относятся к 1850 году и созданы художником Мирза Баба аль-Хусейни аль-Имами (*илл. 100; 101*).

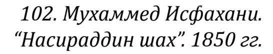


101. Мирза Баба аль-Хусейни аль-Имами. “Насираддин шах”. 1850 г.

На первом портрете молодой шах предстает на нейтральном фоне, фронтально повернутый к зрителю и одетый в военную форму. Изображение шаха в формате “торс” приводит к “срезанию” фигуры ниже пояса, а также рук. Это изображение обладает чисто европейскими композиционными особенностями, что говорит об утверждении понятия “нового” портрета в каджарском изобразительном искусстве. Талантливый художник-реалист Мирза Баба, наряду с объективным изображением подлинных портретных черт Насираддин шаха, с большим мастерством изобразил и миниатюрный портрет отца Насираддин шаха – Мухаммед шаха Каджара внутри медальона, висящего на шее Насираддин шаха.

На втором портрете Насираддин шах изображен в трех- четвертном развороте в парадной военной форме перед артиллерийским орудием. Можно предположить, что композиция отражает шаха во время проведения торжественного военного парада. Оба портрета, исполненные в реалистическом ключе, отвечают требованиям академической европейской живописи. Дань стилю Каджаров прослеживается лишь в изображении одежды и аксессуаров.

На очередном портрете Насираддин шах изображен в еще более европеизированном стиле, сидящим на диване европейского типа (*илл. 102*). Этот акварельный портрет, созданный в 1855-1860-х годах художником Мухаммедом Исфахани еще больше расширил композиционное пространство изображения. Соответствующий западному стилю интерьер отражает вкусы шаха и намекает на то, что шах является светским правителем нового типа.



102. Мухаммед Исфахани. “Насираддин шах”. 1850 гг.



Реалистические предпочтения Насираддин шаха в изобразительном искусстве и в жанре портрета в частности, подталкивали некоторых художников к фотореализму в его самом крайнем проявлении. Художники, творившие в этом русле, считали целесообразным для создания своих картин использование фотографий Насираддин шаха.

Один из таких портретов был создан в 1855 году неизвестным художником. Сопоставление фотографии шаха, найденной среди документов в архиве шахской канцелярии, не оставляет сомнений в их полной идентичности (*илл. 103*). В отличие от фотографии, художник изобразил Насираддин шаха не в обстановке фотостудии, а в интерьере дворца. Сравнение портрета с фотооригиналом указывают на то, что использование некоторыми художниками достижений фотографии было обычным явлением.





103. “Портрет Насираддин шаха”. По фото. 1855 г.

104. Абуль Хасан Гаффари. “Апофеоз Насираддин шаха”. 1858 г.



Что касается автора портрета, то его удалось установить при помощи портрета, хранящегося в музее Лувр (*илл. 104*). Стиль изображения, полное соответствие одежды и аксессуаров не оставляют сомнения в том, что оба портрета были созданы в одно и тоже время одним и тем же автором. Портрет, созданный в 1858 году и хранящийся в музее Лувр (инв.№ МА 0777), относится к знаменитому художнику-портретисту Абдул Хасану Гаффари, переживавшему в 50-60-х годах XIX века расцвет своего творчества.

Гаффари известен в истории каджарского искусства под псевдонимом Сани-аль-Мольк (“второй в мире”). Следующий портрет Насираддин шаха создан масляными красками на холсте называется “Триумф Насираддин шаха” (“Apotheosis of Nasreddin Shakh”). Шах, сидящий на европейском (венском) стуле, изображен на небесах, парящие в облаках. За спиной шаха брезжит рассвет, заря золотистого цвета. Художник изобразил шаха в образе “восходящего солнца государства”.

Сани-аль-Мольк был сыном знаменитого художника из Кашана Мирза Мухаммеда Гаффари. В 1829 году отец послал сына к главному придворному художнику Мехр Али для дальнейшего обучения. После кончины Фатали шаха художник Мухаммед был принят в ряды придворных художников.

Портреты, созданные художником масляными красками, в основном продолжают традиции и стиль Мехр Али. Однако, художник, демонстрируя в своих произведениях виртуозную технику, ушел в своем мастерстве значительно дальше своего учителя. Самые успешные произведения художника относятся к жанру миниатюрного портрета. В 1846 году, отправившись на несколько лет в Европу, Сани-аль-Мольк изучает европейское изобразительное искусство в Риме, Венеции, Флоренции. По возвращении из Европы художник назначается на должность главного придворного художника.

В середине XIX столетия европейский реализм становится ведущим творческим методом официальной каджарской живописи. Сформировавшиеся в это время новые тенденции создали благоприятные условия для развития таланта ряда молодых художников. Одним из таких художников стал придворный художник Бахрам Керманшахи. Художник, усвоивший европейский ака-

демизм, создал несколько знаменитых портретов Насираддин шаха, в ряду которых самым успешным можно считать парадный портрет Насираддин шаха, созданный в 1857 году (*илл. 105*).

Художник изобразил Насираддин шаха в образе Верховного Главнокомандующего. В лице и во взгляде молодого шаха, одетого в парадную военную форму и сидящего в кресле, ощущается чувство ответственности за государство. Подобно большинству портретов предыдущих правителей из династии Каджаров, шах держит руку на рукоятке кинжала, словно демонстрируя свою готовность к бою. Другой предмет в руках шаха говорит уже о европейском влиянии. Так, при ближайшем рассмотрении становится ясно, что шах держит в руках перчатки.

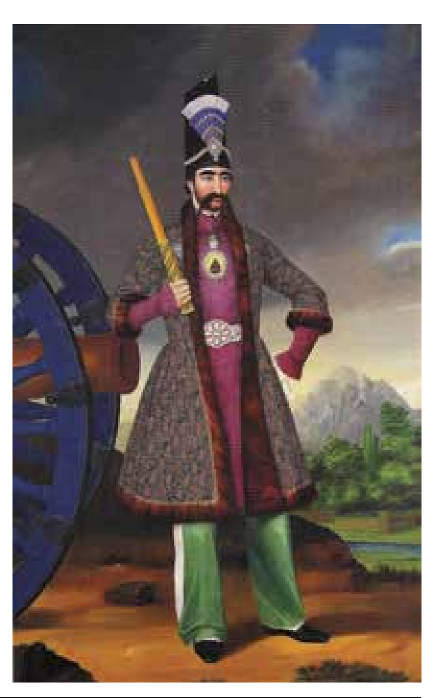
В портретных изображениях многих европейских монархов и знати ношение перчаток считалось признаком аристократизма. Перчатки, которые Насираддин шах держит в одной руке, демонстрируют его приверженность к европейской моде. Что касается парадной военной формы шаха, то тут следует отметить, что европейского покроя военная форма впервые была изображена еще на портрете отца Насираддин шаха – Мухаммед шаха Каджара. Однако, в отличие от отца, в военной одежде Насираддин шаха количество украшений заметно уменьшилось. Подобно одежде европейских монархов царственная одежда Насираддин шаха отличается лаконичностью и функциональностью (*илл. 106*).



105. Бахрам Керманшахи. "Насираддин шах в военном мундире". 1857 г.

Исследователь моды и тканей эпохи Каджаров Патрисия Л. Бейкер, касаясь изменений, происходивших в военной одежде Ирана в середине XIX века, отмечала: "В этот период шах и члены его семьи отдавали предпочтение европейскому покрою одежды. Эти предпочтения явились причиной того, что в моду входят узкие брюки в европейском стиле, украшенные золотыми лампасами, высокие воротники, застегнутые европейскими пуговицами, погоны, указывающие на воинское звание, и, наконец, перчатки" (1,103). Парадный портрет Насираддин шаха, созданный художником Бахрамом Керманшахи, наглядно и ярко демонстрирует все сказанное выше.

106. А.Овнатанян. "Насираддин шах на военных учениях". 1860-70 гг.



Вместе с художниками, совершенствовавшими в своем творчестве европейский изобразительный стиль, в этот период также творили и художники, отдававшие предпочтение и старающееся сохранить старый стиль времен Фатали шаха. Одним из таких художников являлся Мирза Бузург Ширази, трудившийся в городе Шираз. Самым успешным произведением Ширази является "Портрет Мухаммед Гулу хана-Ильхана Шираза" (*илл. 107*). Композиция портрета, стиль изображения, строение картины, сводчатый формат картины повторяют портреты времен Фатали шаха.

Правитель области Фарс Мухаммед Гулу хан изображен в интерьере дворца, сидящим на ковре. В отличие от шаха Ирана, одежда Ильхана сравнительно проста и лаконична. Одежду



107. Мирза Бузург Ширази. "Мухаммед Гулу хан". 1853 г.

украшают не драгоценности, а ордена и знаки отличия, полученные от государства за героизм и преданность. В портрете привлекают внимание особенности, характерные для портретов времен Фатали шаха, например, неподвижные, широко раскрытые глаза, направленные на зрителя, характерный дворцовый интерьер с царским пологом. В отличие от портретов времен Фатали шаха, новизна здесь проявляется в более реалистической трактовке светотени, пластическом моделировании объемно-пространственных особенностей фигуры.

Художники, работавшие в консервативном стиле, трудились не только в провинциях, но также и в столице. Одним из таких художников был Хасан Келк Раджаб Али, работавший в Исфахане. Этот художник, создававший в основном портреты высшего духовенства, сумел объединить в своих произведениях европейские и "восточные" традиции. Портреты, созданные Раджабом Али в середине XIX века, с точки зрения композиции и стиля напоминают парадные портреты времен Фатали шаха.

Вместе с тем, портреты, созданные Раджабом Али, отличаются более совершенной техникой исполнения. Черты лица и взгляд, как и в "архаических" портретах Фатали шаха, отличаются отсутствием живого взгляда в широко раскрытых глазах, застылостью движений и статичностью фигуры. Правда, в отличие от времен Фатали шаха, Раджаб Али создавал портреты не для размещения в нишах, поэтому эти картины имели строго прямоугольный формат. Однако, художник, не усвоивший до конца метод тональной живописи, не сумел все же добиться точного отражения объемно-пространственных особенностей фигуры и среды.

Все моменты, указанные выше, наиболее четко проступают в портрете "Мир Мухаммед Мехди-йе Джаме", созданном Раджабом Али в 1840 году (*илл. 108*). Имам, облаченный в одежду духовенства, изображен на террасе своего особняка, сидящим на ковре. Пейзаж, виднеющийся с террасы, символизирует мирскую жизнь, от которой имам отказался ради служения Аллаху. Художник построил образ на контрасте личности, хранящей верность вечным, непреходящим ценностям, и суетной, светской жизнью. Не владеющий секретами тональной и пленэрной живописи, художник, тем не менее, смог отразить глубину, пространство, воздух, освещение и особенности свето-воздушной среды.

На другом портрете со сходной композицией изображен аль-Улема Гаджи Мирза Хасан. Аль-Улема, изображенный сидящим на ковре, в одеянии, характерном для представителя духовенства, с четками в руках. Слева от Улема изображена священная книга Коран, что указывает на то, что Улема является знатоком Корана и религиозным просветителем (*илл. 109*).

В числе иранских художников середины XIX века были и такие, кто занимал компромиссную позицию в творческом методе современной

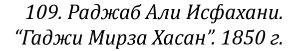
живописи Каджаров творчество являлось своего рода связующим звеном между представителями консервативного и европейского крыла каджарской живописи. Среди них можно назвать Ибрагима аль-Хасани. До наших дней дошли лишь некоторые из произведений художника. Хасани, работавшего в основном над портретами аристократов, знатных особ. Он сумел отдалиться от стиля времен Фатали шаха. Вместе с тем, европейский реализм, метод тональной живописи применялся им интуитивно. В качестве произведения, характеризующего портретное творчество аль-Хасани, можно назвать портрет “Старый аристократ” (*илл. 110*).



108. Раджаб Али Исфахани. “Мир Мухаммед”. 1840 г.

В 60-е годы XIX века творчество упомянутого выше художника Абуль Хасана Гаффари переживает период наивысшего расцвета. Именно в это время (1861) благодаря своему мастерству художник заслуженно получает имя Сани-аль-Мольк. В этот период Гаффари наряду с парадными портретами шаха создавал портреты придворных, а также лидеров духовенства. Одним из таких портретов, относящихся в 1853-1854 годам, является портрет “Хусейн Али хан Муайир аль-Малик” (*илл. 111*).

На этом портрете изображен в полный рост представитель духовенства, держащий в руках священную книгу Коран. Хусейн Али хан Муайир изображен в интерьере мечети. Аба (накидка) и халат, сшитые из дорогой ткани, но не имеющие украшений, указывают на высокий духовный статус изображенного. В этом портрете художник использует композиционное построение, которое было новым для искусства Каджаров. Так, отображая словно случайно замеченную сцену, художник изобразил ее в небольшом уголке интерьера. Такой композицией художник добивается случайности, сиюминутности увиденного, а в конечном итоге – жизненности сцены.

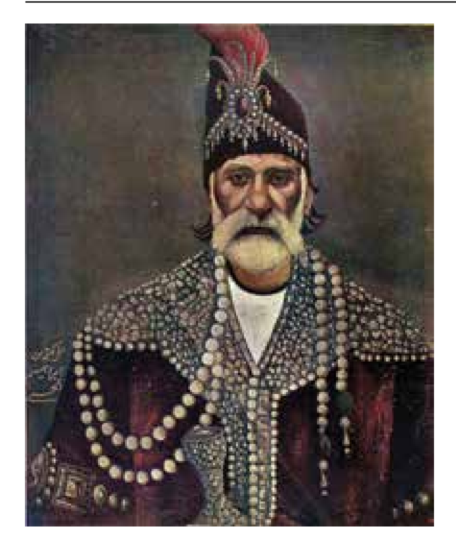


109. Раджаб Али Исфахани. “Гаджи Мирза Хасан”. 1850 г.



Портрет открыто демонстрирует внутренний мир, психологическое состояние изображаемого. Все эти особенности говорят о вступлении каджарского стиля в новый этап своего развития. В качестве наглядного подтверждения сказанному можно привести портрет “Имам Гулу хан Имад аль-Довлет”, изображающий государственного деятеля периода правления Насираддин шаха (*илл. 112*). Этот портрет также создан на основе принципов европейской композиции. Портрет написан в погрудном формате “бюст”. Подобное “срезание” фигуры ниже линии груди было новым композиционным решением для каджарской живописи. Такой тип формата давал возможность “приблизить” изображаемого к зрителю, отразить черты лица, внутренний мир портретируемого.

На самом деле, этот новый тип композиции, характерный для европейского портрета, говорит об утверждении в живописи Каджаров жанра портрета в европейском стиле. Новшества, бросающиеся в глаза в области композиции, все еще вступают



110. Ибрагим аль-Хасани. "Старый аристократ". Середина XIX в.

111. Абуль Хасан Гаффари (Сани-аль-Мольк). "Хусейн Али хан Муаййир". 1854 г.



в противоречие со стилем, цветовой и пластической характеристиками. В частности, цвето-пластическая моделировка лица и рук выполнены в европейском стиле, тогда как одежда и аксессуары – в восточном, т.е. преувеличенно декоративно. Этот метод был характерен для портретов эпохи Фатали шаха. Однако сейчас декоративность одежды и тканей приспосабливалась к особенностям реальной цвето-воздушной среды, что характерно для реалистической живописи.

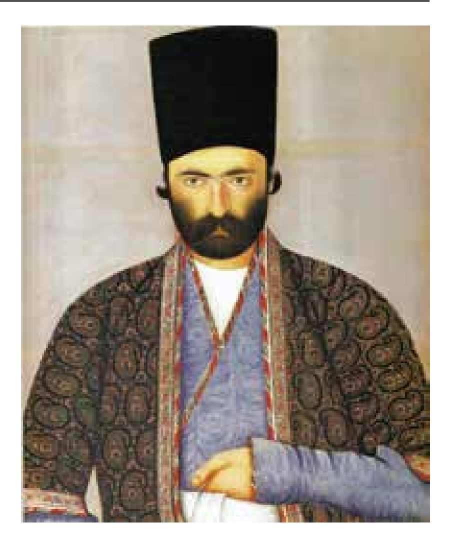
На портрете изображен живой образ волевого государственного деятеля, аристократа. Одежда, без украшений и золота и драгоценных камней, указывает на тяготение к простоте и лаконичности, принятой среди придворных и государственных деятелей во время правления Насираддин шаха. Обращение Абуль Хасана Гаффари к портретам жанрового характера объясняется влиянием современной европейской живописи. Созданный в 1851-1852-х годах акварельными красками парный портрет под названием "Ардашир Мирза и Сулейман хан Сахат-аль-Довлет во время прохождения военных учений" является ярким примером сказанному (*илл. 113*).

Ардашир Мирза был братом Насираддин шаха и ему была доверена должность наместника (вали) Тегерана. Оборона Тегерана также была поручена Ардашир Мирза, поэтому он являлся принцем, исполнявшим обязанности Верховного Главнокомандующего, крупным государственным деятелем, проводившим военные смотры и учения. Художник изобразил широкую панораму военного учения на первом плане, показал Ардашир Мирза в парадной военной форме. Видный военачальник Сулейман хан, стоящий за спиной Ардешира (носящего титул Исахан аль-Довлет) слушает рапорт Ардашир Мирза о боеготовности армии. Несмотря на жанровый характер произведения, художник добивается здесь заметного усложнения жанра портрета. Персонажи на портрете изображены как реальные участники военных учений. Такая сложная, носящая по сути батальный характер сцена дает художнику возможность отдалиться от искусственности, неестественности. Грамотное выполнение требований перспективы, пространства масштаба и реальное анатомическое строение фигур, указывают на полное усвоение художником европейского метода изображения.

Два других парадных портрета Ардашир Мирза художник создал три года спустя после первого. Оба портрета, созданные масляными красками на картоне, хранятся в настоящее время в музее Лувр (Париж). Ардашир Мирза на обеих картинах, с незначительными различиями, изображен в полный рост, отдыхающим от государственных дел в домашней обстановке и сидящим перед окном, открывающимся в сад (*илл. 114*).

В качестве произведения, характеризующего последний период творчества художника, можно привести созданный в

1860 году портрет Имангулу хана, получившего титул Имад-ад--Довлет. На портрете государственный деятель и военачальник изображен в интерьере своего дворца, сидя на полу. Имангулу хан, славившийся своим героизмом и простотой, изображен без украшений и драгоценных камней, одетый в гебе и халат из ткани тирме. Меч-шамшир, который Имангулу хан держит в руках, широкая лента, косо повязанная на груди (полосатая лента, указывающая на статус министра в европейских странах), медальон с портретом Насираддин шаха, а также орденский знак характеризует образ видного государственного деятеля (*илл. 115*). Индивидуальность черт лица, строгий взгляд, завершают образ портретируемого, указывая на зарождение в каджарской живописи жанра психологического портрета.



112. Абуль Хасан Гаффари. "Имам Гулу хан Имад аль-Довлет". 1856 г.

Последний этап в творчестве Абуль Хасана Гаффари приходится на 60-е годы XIX века. Художник, создавший свои самые совершенные с точки зрения реализма портреты, основательно реформировал каджарский стиль, добиваясь его синтеза с европейским стилем и методом изображения.

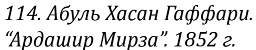
При анализе портретов этого периода становится очевидным постепенное преобладание в творчестве художника реалистического метода изображения, характерного для Европы. Один из наиболее интересных портретов, на котором изображен



113. Абуль Хасан Гаффари. "Ардашир Мирза на военном параде". 1852 г.







114. Абуль Хасан Гаффари. “Ардашир Мирза”. 1852 г.

видный представитель элиты Каджаров, хранится в настоящее время в Москве, в Музее искусства народов Востока. На портрете с надписью на обратной стороне “Мирза Муса Везир” изображен пожилой каджарский аристократ в богатом облачении (*илл. 116*).

Мирза Муса, являвшийся членом Верховного меджлиса Каджарского государства, изображен здесь акварельными красками в картине сводчатого формата. Несмотря на то, что портрет относится к жанру миниатюры, художник сумел отразить внутренний мир и жесткий характер изображенного. Новшества в творчестве художника, в его эстетических взглядах наблюдаются также в портрете “Мирза Юсиф Мустафи-ол-Мулк”, созданном в 60-годы XIX века. Мирза Юсиф являлся председателем кабинета министров при правительстве Насираддин шаха (1859-1870). Портрет, хранящийся в музее Тегерана, несмотря на малые размеры и миниатюрный характер, выполнен в чисто европейском стиле. Можно однозначно утверждать, что в этом портрете уже нет никаких признаков каджарского стиля (*илл. 117*).

115. Абуль Хасан Гаффари. “Имад аль-Довлет”. 1860 г.



В изобразительном искусстве периода правления Насираддин шаха наряду с изображениями, созданными на холсте масляными и акварельными красками, возрастает число изображений, созданных новым способом – печатью. Новая технология изображения, привезенная из Европы, давала возможность тиражировать любое изображение при помощи станка, делать его массовым. Этот способ, известный под названием литографии был взят на вооружение молодыми художниками.

В ряду парадных портретов, созданных способом литографии, можно назвать портрет принца Али Гулу Мирза, удостоившегося титула “Итизад-аль-Салтанат”, с авторской подписью Юсиф (*илл. 118*). Согласно тексту, данному каллиграфическим способом на медальоне, который представлен на заднем фоне картины, портрет был написан в 1863 году.

Али Гулу Мирза, изображен сидящим в кресле с посохом в руке, одетый в одежду, характерную для каджарской элиты, он производит впечатление человека, безразличного к жизни, уставшего от нее. Богатый интерьер и аксессуары указывают на то, что изображаемый принадлежит к высшей аристократии. Художник, не ограничиваясь отображением внешнего сходства, добивается

отражения внутреннего мира усталого и возможно больного Али Гулу Мирза. Психологизм характерный для портретов эпохи Насираддин шаха Каджара, не оставляет сомнения в том, что портрет выполнен высокопрофессиональным художником.

Новый образ принца Али Гулу Мирза, совершенно отличный от предыдущего, был создан спустя год придворным художником Бахрамом Керманшахи на холсте масляными красками (*илл. 119*). На этом портрете художник впервые создал композицию "конной фигуры", которая была новой для изобразительного искусства эпохи Каджаров.

Семья шаха постоянно проявляла интерес к нововведениям, происходившим в изобразительном искусстве Европы, стремилась, подобно европейским монархам, иметь конные портреты. Жанр парадных конных портретов, получивший распространение в Европе еще со времен Наполеона, обусловил желание каджарских монархов иметь свои конные портреты. Шахи и принцы Каджарского государства, считавшие себя не хуже европейских монархов, развешивая эти портреты в парадных залах и гостиных своих дворцов, старались поразить воображение своих гостей. Сводчатый формат портрета указывает на то, что этот портрет был предназначен для размещения в стенной нише одного из залов дворца.



116. Абуль Хасан Гаффари. Мирза Муса Вазир. Середина XIX в.

Али Гулу Мирза изображен верхом на породистом белом коне во время конной прогулки. Шахзаде одет в халат из ткани тирме, под которым видны элементы одежды, характерной для европейской знати, надеваемой во время конных прогулок. Такое "соединение" элементов европейской и восточной одежды наглядно демонстрирует сильную приверженность каджарских принцев ко всему европейскому. На самом деле посредством этой детали художник демонстрирует пристрастия и вкусы, характерные для периода правления Насираддин шаха. Эту тенденцию можно охарактеризовать выражением "европеизация" при условии сохранения древних местных традиций.

117. Абуль Хасан Гаффари. "Мирза Юсиф Мустафи ол-Мулк". 1860 г.



С точки зрения динамики применения европейского метода изображения, живопись второй половины XIX века наиболее показательна. Усвоение ряда новых живописных и графических технологий приводит к расширению выразительных средств в искусстве.

Одним из таких способов было послойное наложение акварельных красок. Местные художники проявляли большой интерес к этой технологии и создали ряд произведений, изобразительного искусства в жанре портрета, пейзажа, а также в бытовом жанре. Одним из факторов, способствовавших распространению этой техники в эпоху каджаров, явилось творчество иностранных художников, приехавших по приглашению самого шаха. Иностранные художники, имена которых остались в боль-



118. Юсеф. "Али Гулу Мирза". 1853 г.

119. Бахрам Керманшахи. "Конный портрет Али Гулу Мирзы". 1864 г.



шинстве неизвестными, выполняли заказы самого шаха и его придворных, создавали портреты как самого правителя, так и членов его семьи. В некоторых случаях эти изображения впоследствии множились и распространялись.

Созданные неизвестным иностранным художником два портрета, написанных, акварельными красками и впоследствии растиражированные способом литографии, также могут быть отнесены к названной группе произведений (*илл. 120*). Оба портрета середины XIX века демонстрируют почерк одного и того же художника. Под портретами латинскими буквами карандашом написано слово "Shakh". По стилю изображения и совершенству техники, картина, несомненно, принадлежат кисти иностранного художника. На первом портрете Насираддин шах изображен в парадной военной форме. На втором портрете шах изображен в простой одежде, предназначенной для конных прогулок.

С целью распространения в Каджарском государстве новой и сложной технологии литографии в страну были приглашены зарубежные литографы. Можно предположить, что названные портреты были созданы иностранным мастером. Эти портреты, как и другие подобные им литографические произведения, способствовали реформированию стиля Каджаров как с художественной, так и с технологической стороны, а также сближению этого стиля с европейским реализмом. Дальнейшее развитие каджарского изобразительного искусства во второй половине XIX века еще раз подтверждает эту мысль. Уже в 70-80-х годах XIX века будет наблюдаться полное усвоение европейского реалистического метода изображения, распространение его на всю каджарскую живопись и как результат – полное и окончательное утверждение в местной живописи европейского реализма.

Одним из художников, наиболее ярко отразившим в своем творчестве последний этап развития живописного стиля Каджаров, был уже известный нам Мухаммед Гаффари. Мухаммед Гаффари происходил из известной династии художников и был больше известен под именем Камал-аль-Мольк. Художник, принадлежавший к одной из самых прославленных фамилий провинции Кашан, был племянником знаменитого художника Абуль Хасана Гаффари-Сани-аль-Молька и сыном знаменитого художника, прославившегося под псевдонимом Мирза Бузург Гаффари Кашани. Его брат Абутораб Кашани был одной из примечательных личностей каджарского изобразительного искусства середины XIX века.

Место, которое Камал-аль-Мольк занимает в истории каджарского искусства, и все его творчество оценивается весьма неоднозначно. Европейские искусствоведы считают Камал-аль-Молька одним из наиболее прогрессивных представителей персидского изобразительного искусства XIX века, тогда как

местные искусствоведы обвиняют Камал-аль-Молька в предательстве национально-исторических традиций, а также в том, что он пожертвовал национальной самобытностью в угоду европейскому стилю.

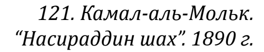
Несмотря на все дискуссии вокруг творчества художника Гаффари, Камал-аль-Мольк продолжает оставаться одним из наиболее ярких и крупных представителей каджарского изобразительного искусства второй половины XIX века. Художник, обогативший и реформировавший своим творчеством переживавший тяжелый кризис каджарский стиль, сумел превратить каджарскую живопись в современное для своей эпохи изобразительное искусство, воспринимаемое во всем мире.





120. Камал-аль-Мольк. Портреты Насираддин шаха. 1860-70 гг.

Художник, творчество которого в 80-90-е годы переживало свой расцвет, свои самые последние произведения создал в первой четверти XIX века. По приглашению Насираддин шаха Камал-аль-Мольк работал в качестве придворного художника и был автором около 170 произведений. После кончины Насираддин шаха Камал-аль-Мольк развивал свое творчество в сугубо европейском стиле. Художник, чье творчество было национальным по содержанию и европейским по форме, внёс ценный вклад в демократизацию и модернизацию каджарского изобразительного искусства.



121. Камал-аль-Мольк. “Насираддин шах”. 1890 г.



Деятельность Камал-аль-Мольк в качестве придворного художника и его духовная близость к тяготевшему к Европе Насираддин шаху привели к созданию многочисленных портретов монарха. Одним из таких произведений является “Портрет Насираддин шаха”, созданный в 1889-1890-х годах (*илл. 121*). Образ шаха, сидящего в кресле в парадной военной одежде, коренным образом отличается от образов феодальных правителей династии Каджаров. Несмотря на то, что художник изобразил шаха в военной одежде типа “френч”, он сумел создать живой образ просвещенного монарха. Насираддин шах, прославляется уже не как деспотичный правитель мусульманского Востока, а как глава государства нового, европейского типа.

После визита Насираддин шаха в столицу Австрии Вену в 1873 году политика европеизации в государстве усиливается еще больше. При Насираддин шахе, привлекавшим европейские капитиаловложения в Иран, зависимость от европейского капитала



122. Камал-аль-Мольк. Портрет Музаффараддин шаха. 1902 г.

все больше усиливалась. Все эти факты вызывали недовольство местных предпринимателей и против шаха начинают готовиться заговоры. В результате одного из таких заговоров в 1896 году Насираддин шах был убит. Это событие вынудило Камал-аль-Молька, сторонника Насираддин шаха, совершить длительную поездку в Европу для более близкого ознакомления с европейской культурой и искусством. В европейских музеях художник глубоко изучает творчество Рафаэля, Тициана, Рембрандта. По возвращении из Европы художник столкнулся с холодным отношением Музаффараддин шаха и дворцовыми интригами и по этой причине эмигрировал в Ирак. Несмотря на "прохладные" отношения между художником и правителем, именно в этот период Камал-аль-Мольк создает один из своих лучших парадных портретов – "Портрет Музаффараддин шаха" (*илл. 122*).

На портрете, созданном в 1901-1902 годах и имеющем овальную форму, Музаффарадин шах изображен в парадной одежде. Глубокая выразительность черт лица, внутренний мир и гордость могут считаться основными физиогномическими особенностями портретируемого. Художник с вниманием подошедший к изображению военной формы шаха, а также знаков отличия, даже не являясь придворным художником, сумел создать парадный портрет в подлинном смысле слова.

Творчество Камал-аль-Молька является заключительным этапом классической живописи Каджаров и представляет собой яркий пример постепенной эволюции художественного стиля, господствовавшего в каджарской живописи около ста лет. Будучи официальным жанром двора Каджаров, жанр парадного портрета подвергся коренным изменениям и завершился созданием реалистических портретов европейского типа. В парадных портретах этого периода такие выразительные средства, как психологическое состояние, отражение внутреннего мира, создание художественного образа изображаемой личности становятся ведущими особенностями жанра портрета.



РАЗВИТИЕ КАДЖАРСКОГО СТИЛЯ В РАЗЛИЧНЫХ ЖАНРАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА

В искусстве периода правления Насираддин шаха, наряду с парадным портретом, уделялось большое внимание и развитию различных жанров декоративного искусства. "Официальный стиль", утвердившийся в жанрах портрета, пейзажа, натюрморта, а также в различных видах декоративного искусства, ощутимо демократизировался и обогатился новыми формами. В этих видах и жанрах искусства, свободных от официальных канонов дворца, сближение изобразительного искусства с европейской реалистической живописью проявляется наиболее открыто.



123 Настенная живопись (фрагмент). Середина XIX в. Тегеран. Дворец "Гюлистан".

Вместе с тем, эта тенденция наблюдается большей частью в таких жанрах, как бытовой жанр, пейзаж и натюрморт. В монументальной настенной живописи, книжной миниатюре, в особенности в декоративном искусстве предпочтение все еще отдавалось традиционным методам и формам.

Традиции, имевшие глубокие местные корни, препятствовали утверждению нового реалистического стиля в названных областях каджарского искусства. Одной из таких областей была настенная живопись.

Монументальная настенная живопись, развивавшаяся в основном в двух направлениях, состояла из композиций, выполненных темперными красками и изразцовых композиций, Сюжетные и орнаментальные мотивы, изображенные разноцветными красками на штукатурке, составляли традиционные композиции. В стенных нишах, на колоннах, дверях и потолках размещались чисто орнаментальные композиции. Образец монументальной придворной живописи подобного рода с такой системой декора сохранился до наших дней во дворце "Гюлистан" в Тегеране (*илл. 123*).

Нижняя часть композиции этой настенной живописи, относимой ко второй половине XIX века, состоит из исторических портретов (портретов шахов), размещенных в нишах (*илл. 124*). Карнизная часть помещения, а также потолок со сталактитами украшены орнаментальными медальонами, заполненными сугубо орнаментальным декором, иногда встречаются традиционные композиции "соловей и роза". В портретах, размещенных внутри ниш, все еще видны признаки стиля классического придворного портрета времен Фатали шаха. С дру-

124. Настенная живопись. Середина XIX в. Исфахан.









125. Майоликовое панно. Диван Насираддин шаха. Тегеран. II половина XIX в. "Гюлистан".

гой стороны, реализм, пластика, образ и другие элементы изображения лиц указывают на то, что портреты были созданы в эпоху Насираддин шаха. Технология создания портрета не на холсте, приклеенном к стене, а непосредственно на штукатурке, подобно европейской, является свидетельством создания этих настенных портретов именно в эпоху Насираддин шаха.

Еще более совершенный образец монументальной настенной живописи размещен на стенах дворца одного из представителей исфаханской знати и относящегося к концу XIX в. Здесь, на фоне пейзажа, в расположенных в ряд нишах, изображены парные портреты женщин из гарема, танцовщиц, музыкантов и красивых юных аристократов. Общий стиль изображения фигур соответствует классическому стилю эпохи Каджаров. Однако улыбки на лицах, живость взглядов указывают на то, что портрет был создан именно во второй половине XIX века.

Следование классическому стилю проявляется лишь в точном изображении одежды и аксессуаров, узоров и украшений. В этих портретах изображения пейзажа на заднем плане выглядят как явная имитация европейских романтических пейзажей. Эти пейзажи, не имевшие ничего

общего с реальностью, играли роль занавеса (задника), служившего фоном для изображения.

Вторая линия развития монументальной живописи связана с распространением изразцовых настенных панно. Большие панно, собранные из мелких цветных изразцовых фрагментов, отражали жизнь дворца в сюжетно-декоративной форме. Это направление живописи получило широкое распространение еще в период правления Сефевидов. В эпоху Каджаров эта традиция была продолжена в период правления Фатали шаха и Насираддин шаха.

Одно из таких панно, размещенное на входе во дворец "Гюлистан" в Тегеране, называется "Диван Насираддин шаха" (*илл. 125*). Изображение, состоящее из отдельных секций (модулей), на самом деле составлено из еще более мелких изразцовых плиток, которые создают общую целостную картину сюжета.

В центре композиции изображен Насираддин шах, одетый в военную форму и сидящий в кресле. Фигура шаха окружена со всех сторон видными придворными сановниками и духовенством. Шах, изображенный в центре и протягивающий руку вперед, произносит речь, тогда как окружающие изображены внимающими правителю. Эта композиция не-



126. Сюжетная майоликовая роспись. 1880 г. Исфахан.



127. Мухаммед Али Ширази. Майоликовое панно. "Дервазе-и гедиме Шимеран". Тегеран.

128. Мусефизаде. Майоликовое панно. "Птица Симург". Баня. Шираз. II половина XIX в.



известного автора отражает соотношение политических сил во дворце Насираддин шаха. Из композиции становится ясно, что молодой шах опирается на вооруженные силы и военную аристократию, размещенную за его спиной. Составляющие оппозицию представители духовенства и улема стоят напротив. Очевидно, что композиция отражает реальное противостояние и расстановку сил в государстве.

Как отдельная область живописи, изразцовая настенная живопись имела богатые традиции. Сюжетно-декоративные панно, фризы часто украшали одну, отдельную "изразцовую" комнату дворца. В некоторых случаях на таких изразцах можно встретить самостоятельные незавершенные сюжетные композиции. Эти изразцы отражают не отдельные фрагменты общей композиции, а самостоятельный сюжет, часто незаконченный. В таких случаях эти же изразцы, повторяясь неоднократно, составляли одно цельное декоративное панно (*илл. 126*). Монументальные настенные панно украшали не только дворцы, но также и городские ворота, бани, места поклонения, святилища.

Одно из таких декорированных ворот в Тегеране – "Дарваз-е-Гадим-е Шимеран" украшено изразцовым панно с изображением сюжета из "Шахнаме" Фирдоуси (*илл. 127*).

В центре сводчатого панно изображен Рустам Зал, сражающийся с белым дивом. В отличие от традиционных, сугубо декоративных панно, на этом неизвестный автор с большим мастерством изобразил эмоции Рустама во время сражения, резкие движения и сложные ракурсы. Изразцовые фрагменты, не нарушая художественных особенностей и цветового строя, объединяются в единую композицию.

Еще одно изразцовое панно на тему "Шахнаме" украшает стену одной из древних бань в городе Ширазе (*илл. 128*). Панно, автором которого является художник Мусевизаде Исфаханлы, отражает сюжет из поэмы Шахнаме – "Симург уносит младенца Рустам на гору Гаф, в свое гнездо".

Стиль изображения на панно указывает на обращение автора непосредственно к средневековым книжным миниатюрам. Связь с искусством книжной миниатюры видна в декоративности и условности изображения, а также в

каллиграфической вставке текстового фрагмента.

На другом изразцовом панно той же бани художник изобразил сюжет "Рустам Зал сражается с белым дивом" (*илл. 129*). На этом панно, художник, несколько отдалившийся от миниатюрной изобразительной традиции, попытался создать синтез стиля миниатюр с Каджарским стилем. Так, в композиции пейзаж изображен в стиле средневековых миниатюр, фигуры же – в каджарском стиле. В центре композиции изображена рукопашная схватка Рустам Зала с дивом.



129. Мусефизаде. Майоликовое панно. "Сражение Рустама с белым дивом". Баня. Шираз. II половина XIX в.

Последний этап развития каджарского стиля, начавшийся в середине XIX века, продолжался за пределами шахского дворца, во дворцах и частных особняках феодалов и буржуазии каджарского государства. В этой свободной от официоза живописи, развивались самые различные жанры. Одним из них, получивших развитие в тот период, был бытовой жанр. Художники, работавшие в этом жанре, отражая повседневный быт и реальную жизнь средних слоев населения, изображали их в сложных композициях, свободных от жестких канонов.

Искусным художником, изображавшим сцены быта, был Исмаил Джалаир. Одно из лучших произведений художника хранится в музее "Виктории и Альберта" (Лондон). В этом произведении изображены светские женщины, собравшиеся за чаепитием и проводящие свое время в танцах, музицировании и беседах (*илл. 130*). Женщина, курящая кальян, танцующие и пьющие чай женщины, а также музыканты являются участниками единого сюжета. С целью придания сюжету большей жизненности художник создает эффект случайно подсмотренной сцены. Взгляды персонажей придают сцене ощущение одномоментности, и словно направляются на случайно вошедшего зрителя, что создает иллюзию реальной жизненной сцены.

130. Исмаил Джалаир. Чайная церемония. III четверть XIX в. Лондон.



Придавая фигурам различные движения и ракурсы, автор добивается эффекта неожиданности, случайности. Широко раскрытые глаза персонажей, направленные прямо



131. Исмаил Джалаир.
“Нурали шах”. 1868-73 гг.

132. Абуль Хасан Гаффари
(Сани-аль-Мольк).
“Наследник.Арфайе”.
70-80-е гг. XIX в.



на зрителя, застывшие лица (в соответствии со стилем Каджаров), оживляются реалистическими движениями и позами. Сюжет, развивающийся на открытой террасе, завершается изображением прекрасного цветущего сада. Поскольку действие происходит вечером, художник умело изображает отсвет лампы золотистого цвета на лицах персонажей. Богатая одежда, украшения, аксессуары, их детальное изображение не оставляют сомнений в “родстве” указанного произведения с живописным стилем Каджаров. Что касается портретов изображенных, следует отметить, что, несмотря на требования канона, художник добивается индивидуальности и своеобразия образов персонажей.

Наряду с бытовым жанром, Исмаил Джалаир проявлял интерес и к жанру портрета, высоко ценимому в то время. Одним из портретов, созданных в период расцвета творчества художника, является “Портрет дервиша Нурали шаха” (*илл. 131*). Нурали шах – шейх суфийской секты “Нейматуллахи” являлся исторической личностью, известной в XVIII веке. В XIX веке популярность Нурали шаха возросла еще больше и его обобщенные изображения были запечатлены на коврах и портретах.

Нурали шах, являвшийся суфийским философом – мистиком, наряду с глубокой мудростью отличался также необычной внешней красотой. Суфий, начавший писать философско-мистические трактаты, относящимся к восьми вратам рая, успел завершить лишь три из них и после кончины в 1798 году в возрасте сорока лет был похоронен в городе Мосул. Созданный Исмаилом Джалаиром портрет Нурали шаха, ставшего любимцем интеллектуальной элиты каджарского государства в XIX веке, является одним из самых успешных портретов суфийского шейха.

Во второй половине XIX века жанр портрета становится одним из ведущих в каджарской живописи. В этот период уже известный нам Абуль Хасан Гаффари (Сани-аль-Мольк) наряду с официальными парадными портретами создает также портреты ряда аристократов, отличавшихся современным, европейским мышлением. Один из таких портретов – “Велиахд Арфайе” (Наследник Арфайе) (*илл. 132*). Художник изобразил велиахда-наследника трона сидящим в кресле и держащим в руках свернутую рукописную “наме” (грамота).

Письменные принадлежности на столе – бумага, калемдан, подшивка указывают на то, что персонаж является представителем интеллигенции. Художник предпринял попытку отразить богатый внутренний мир наследника, изобразив его глубокомысленный взгляд.

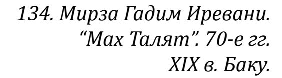
Во второй половине XIX века развитие Каджарского стиля наблюдается не только в Тегеране, Исфахане, Ширазе и других городах, но и на севере каджарской державы, в Азербайджане. Самым видным художником, творившим здесь в этот период был Мирза Гадим Иревани. Многогранное творчество Мирза Гадима Иревани, работавшего в жанре портрета, бытовом и историческом жанрах, монументальной настенной живописи, книжной графике представляет собой реалистическое напрвление каджарской живописи. Художник, отдавая дань каджарскому канону, изображал одежду и аксессуары в декоративной манере, а лицо и руки в реалистическом ключе. С этой точки зрения галерея портретов, созданных художником Мирза Гадимом Иревани, очень показательна.



133. Мирза Гадим Иревани. "Фатали шах." 70-е гг. XIX в. Баку.

Один из таких портретов художника, относимых ко второй половине 60-х годов – исторический портрет Фатали шаха (*илл. 133*). Этот портрет малых размеров, созданный акварельными красками, на самом деле, является копией знаменитого портрета Фатали шаха кисти Мехр Али Мирза. Нововведение, внесенное Мирза Гадимом Иревани в знаменитый портрет, связаны в основном с колоритом интерьера, аксессуаров одежды. Это произведение, выполненное в жанре исторического портрета, приходится на зрелый период творчества художника. В этом портрете Иревани все еще не сумел полностью отдалиться от условности и декоративности стиля Каджаров.

Очередное произведение художника отражает прогрессивные изменения в его творчестве. В портрете "Мах-Талят" (дочь Иреванского хана, принадлежавшего к роду Каджаров), относимом к началу 70-х годов, художник, отдалившись от жестких канонов каджарского стиля, сумел создать более реалистичный и жизненный образ знатной каджарской женщины (*илл. 134*). Копия создана художником на основе оригинала, украшавшего в свое время стену дворца Иреванского сердара (наместника).



134. Мирза Гадим Иревани. "Мах Талят". 70-е гг. XIX в. Баку.



На портрете "Молодая госпожа" изображена юная девушка в домашней обстановке, сидящая на ковре, облокотившись на подушки-мютяккя. Одежда и украшения юной красавицы, изображенной с платком в руках, говорят о том, что она принадлежит к высшему сословию. На портрете "Молодой Бейзаде" (аристократ) изображен юноша-подросток в полный рост, в богатом интерьере. Подросток, держащий руку на поясе, изображен в архалуке с национальным шитьем, в брюках и обуви европейского типа. На обоих портретах изображены сходные детали и аксессуары. Так, ткани, из которых сшита одежда обоих персонажей на обоих портретах, похожий овал лица и др. позволяют предположить, что изображаемые лица



135. Мирза Гадим Иревани. “Женщина и юноша из аристократической семьи”. 1870 г. Баку.

являются членами одной семьи. Возможно, на этих портретах, написанных по заказу сердара Иревана, изображены младшие члены его семьи (*илл. 135*).

Другим художником азербайджанского происхождения, творившим в каджарском стиле, был Мухаммед Хасан хан Афшар Урмеви (Урмийский). Созданный им в 1874 году “Портрет аристократки” хранится в настоящее время в Государственном Музее Искусств Азербайджана (*илл. 136*). На этом портрете в интерьере богатого дома изображена знатная женщина, сидящая на полу, облокотившись на подушки-мютяккя и пьющая шербет. Дорогая одежда женщины, украшения, драгоценности указывают на ее знатность и богатство.

Портрет, написанный акварельными красками, демонстрирует постепенную трансформацию каджарского стиля и смену его реалистическим стилем. Канонические признаки каджарского стиля – широко раскрытые глаза, неподвижность, внимание к мелким деталям одежды и украшениям – уже не являются ведущими особенностями портрета. Образное отображение внутреннего мира проступает в качестве основной художественной цели автора.

136. Мухаммед Хасан хан Урмийский. “Знатная женщина”. 1874 г. Баку.

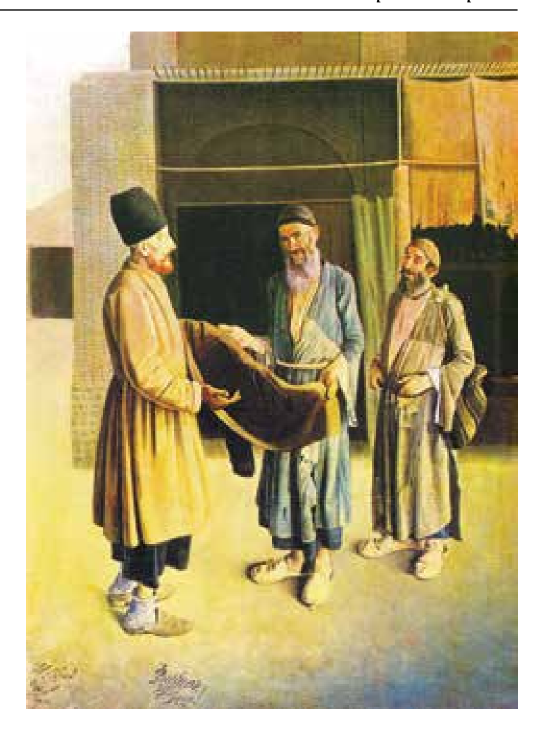


В 80-е годы XIX века переживает расцвет творчество еще одного художника – представителя династии Гаффари. Это Мирза Мухаммед Хан (Камал-аль-Мольк), отразивший в своем творчестве заключительный этап развития Каджарского стиля. Камал-аль-Мольк был одной из крупнейших личностей в каджарской живописи конца XIX века. Анализ творчества Камал-аль-Мольк выявляет вступление каджарской живописи и всего изобразительного искусства в последнюю фазу своего развития. На самом деле, творчество Камал-аль-Молька демонстрирует конец стиля Каджаров и окончательную победу европейского реалистического метода в каджарском изобразительном искусстве.

Художник, отдававший в своем творчестве предпочтение портретам и бытовой тематике, добивается создания образов своих современников с глубоким и интересным внутренним миром. Среди произведений такого рода большой жизненностью и правдивостью отличается картина “Уличная торговля” (*илл. 137*). В этом произведении на бытовую тему изображена сцена, в которой два бродячих торговца предлагают пиджак европейского по-

кроя мужчине в деревенской одежде. Сцена представлена как интересный психологический момент. Художник, изобразив внутреннее настроение продавцов и покупателя посредством поз, взглядов и жестов, показал противоречие и контраст в образах и позициях участников сцены.

Другое произведение Камал-аль-Мольк, славившегося как мастер создания внутреннего драматизма в своих композициях, называется "Заключение брака" (*илл. 138*). Содержание композиции составляет изображение заключения брака у моллы. Молла, совершающий обряд бракосочетания будущих супругов, листает книгу законов Шариата. В это время каждый из сочетающихся браком думает о своем: женщина с дочерью изображены в смятении и неопределенности своей будущей жизни. Тогда как будущий муж, грея руки над мангалом, просчитывает выгоду от заключения брака. Гротескно изображенные фигуры дьявола и ангела, символизирующие искушение и человеческие страсти, сидя вокруг мангала, свидетельствуют о тайных искушениях будущего супруга.

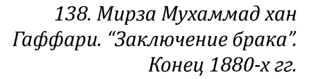


137. Мирза Мухаммед хан Гаффари. "Уличные торговцы". 1887 г.

Другое произведение Камала-аль-Молька, искусного мастера изображения сложных драматических коллизий, называется "Гадание" (*илл. 139*). В этой картине, выполненной в бытовом жанре, художник предпринял попытку отобразить внутреннюю мотивацию и отношения персонажей – героев сцены "легкого флирта" (двое мужчин и две женщины), наполнив содержанием их взгляды и движения.

Композиция, построенная с большим мастерством, привлекает внимание жизненностью и естественностью. Несомненно, художник наблюдал изображенную им сцену в жизни и сумел создать убедительные, художественно-психологические образы. Что касается особенностей художественного стиля произведения, тут следует отметить, что в этой картине автор полностью отказывается от стиля Каджаров и создает картину в чисто европейском стиле.

В числе произведений, являющихся вершиной творчества Камал-аль-Молька, следует назвать другую картину "Гадание", которая хранится в настоящее время в музее Садабад в Тегеране (*илл. 140*). В этом произведении художник изобразил один из семейно-бытовых случаев, типичных для своего времени, визит супругов к прорицателю (фалчы). Драматизм обычной на первый взгляд сцены проступает при внимательном взгляде на фигуры людей, сидящих перед фалчы. Становится ясно, что сопровождающая посетительницу подруга,



138. Мирза Мухаммад хан Гаффари. "Заключение брака". Конец 1880-х гг.





139. Мирза Мухаммад хан Гаффари. "Гадание". 1888 г.

вовсе не женщина, а на самом деле переодетый в женскую одежду муж женщины, пришедшей на гадание. Ревнивый муж, не доверяющий жене, жадно вслушивается в гадание. Несложно понять, что содержанием гадания является супружеская верность. Художник, создав полную напряжения композицию, раскрывает особенности быта и нравов своего времени.

В середине и второй половине XIX века продолжает развиваться книжная графика, остававшаяся одной из востребованных областей изобразительного искусства. Более консервативная по сравнению со станковой живописью книжная графика, продолжала испытывать влияние искусства средневековой книжной миниатюры, выполнявшей в рукописных книгах роль иллюстраций.

В книжных иллюстрациях, которые были попыткой синтеза Каджарского стиля и европейского реализма, также получили развитие такие элементы, как композиция, пространство, цвет, и они все более испытывали влияние европейского реалистического метода.

Говоря о книжных миниатюрах, созданных в период правления Насираддин шаха, уместно отметить книгу сказок "Тысяча и одна ночь", изданную в Тегеране в 1853-1854 годах литографским способом (*илл. 141*).

Автором иллюстраций книги был знаменитый Абуль Хасан Гаффари (Сани-аль-Мольк). В этих иллюстрациях художник, отказавшись от классических средневековых традиций, избегает синтеза изображения с каллиграфией. Полосные иллюстрации, занимающие всю страницу, композиционно образуют "кадры" в которых происходит развитие сюжета. События, о которых повествуется в сказках, словно переносятся в современную художнику эпоху. Художник, "осовременив" одежду, архитектурный интерьер и экстерьер персонажей, сделал события и персонажи более близкими и понятными для читателей своего времени.

140. Камал-аль-Мольк. "Гадание". 1892 г. Тегеран. Музей "Садабад".

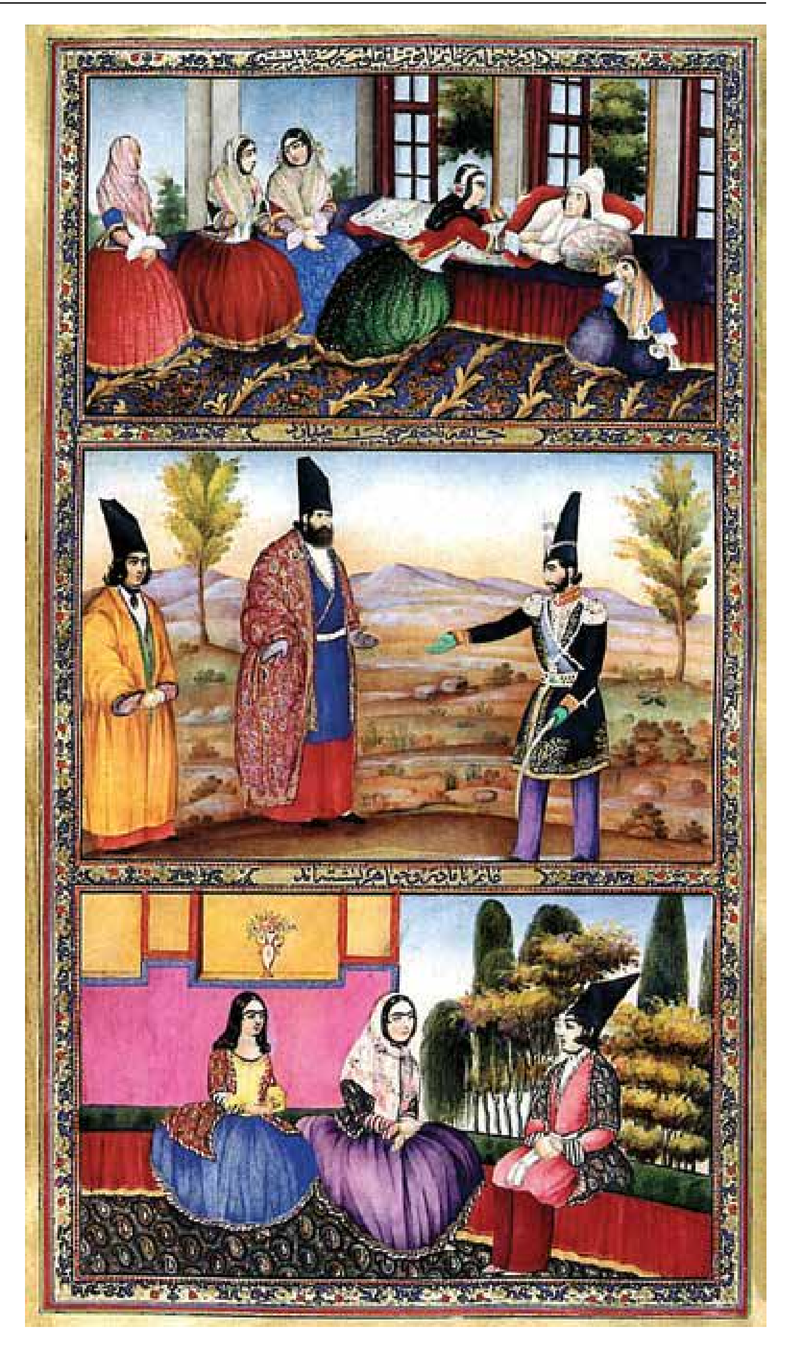


Другим жанром живописи, продолжавшим развитие в этот период, была "живопись кофеен". Картины, выполненные в этом жанре, являлись

неотъемлимой частью ритуала “шабех”. Выполняя роль зрительной пропаганды и агитации, они способствовали укоренению и раздуванию религиозного экстаза у участников религиозного культа.

В развитие жанра “живопись кофеен” внесли свой вклад многие знаменитые художники. Одним из них был известный нам Исмаил Джалаир. Произведение художника, созданное в этом жанре в 1870-1880-х годах, посвящено теме “Жертвоприношение пророка Ибрагима” (*илл. 142*). В центре композиции изображена сцена принесения пророком Ибрагимом в жертву Аллаху своего сына Исмаила. Замена ангелами Исмаила в момент жертвоприношения жертвенным бараном составляет кульминацию божественного чуда. Художник сумел создать образы святости, преданности и покорности пророка Ибрагима и его сына Исмаила.

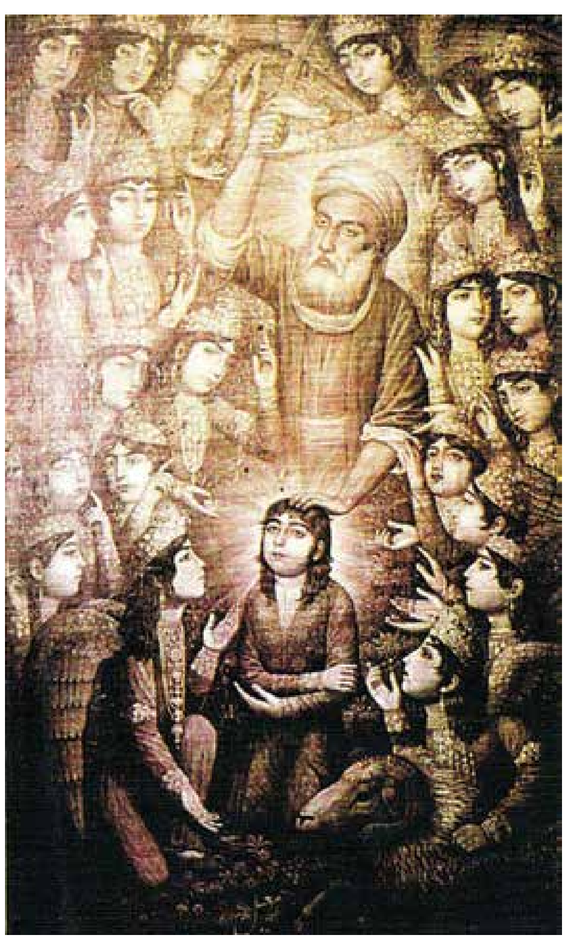
В жанре “живопись кофеен” творили не только профессиональные художники, но также и художники-самоучки, не имевшие европейского художественного образования. Одним из таких художников был Аббас аль-Мусави. Созданное им в конце XIX – начале XX века произведение в этом жанре посвящено трагедии в Кербела (*илл. 143*). Крупноформатное произведение, на котором изображено более ста фигур, отражает сражение Имама Аббаса с неверными, его месть за правоверных, а в целом показывает победу и торжество Ислама. С точки зрения композиции картина выполнена слабо. Отдельные мелкие сцены, включенные в общий контекст методом монтажа, не смогли создать единой цельной композиции. Художник так и не сумел органически соединить содержание повествования с выразительными особенностями изобразительной формы.



141. Абуль Хасан Гаффари. Иллюстрация к “Тысяча и одна ночь” 1854 г.

Во второй половине XIX века жанр пейзажа был одним из молодых развивающихся жанров в изобразительном искусстве. Мирза Мухаммед хан Гаффари (Камал-аль-Мольк) был одним из тех, кто плодотворно работал в этом жанре. Художник, изображавший картины природы и виды

142. Исмаил Джалаир. “Жертвоприношение Исмаила”. 1870-80 гг.



города, сумел создать прекрасные образцы пейзажного жанра. Одно из таких произведений называется “Летняя кочевая стоянка” (Яйлаг) (*илл. 144*). В пейзаже, на фоне заснеженных горных вершин, на зеленых лугах изображена летняя стоянка кочевых племен-терекеме, разбивших на зеленых лугах шатры. Художник сумел создать символический образ свободной, родной земли. Другое свое произведение Камал-аль-Мольк создал в жанре городского пейзажа. Этот пейзаж, названный “Площадь Кербела”, был создан в 1899 году и хранится в настоящее время в музее “Гюлистан” в Тегеране (*илл. 145*). На этой картине изображена одна из центральных площадей города, где обычно собирались паломники. Художник изображает сцены городской жизни, увиденные словно случайно, мельком, глазами невольного зрителя.

143. Аббас аль-Мусеви. “Сражение Абульфаза Аббаса с неверными”. Конец XIX в.



Трансформация пейзажа в самостоятельный жанр изобразительного искусства стало возможным в результате влияния европейской живописи и ее жанров. Мода на жанр пейзажа побудила самого шаха брать уроки рисования пейзажа. Как известно. Насираддин шах, подражая европейским аристократам, отдавал предпочтение разностороннему развитию своей личности. Рисование было одним из таких увлечений молодого шаха. Один из пейзажей, созданный шахом, хранится в настоящее время в музее “Гюлистан” в Тегеране и изображает лес, простирающийся перед горами (*илл. 146*).

Говоря о развитии различных жанров изобразительного искусства в конце XIX века, было бы несправедливо не коснуться жанра натюрморта в каджарской живописи. Художником, уделявшим в своем творчестве особое внимание этому жанру, был все тот же Камал-аль-Мольк. Художник, изобразивший натюрморт из цветов, обогатил символику картины изображением соловья, пронзенного стрелой. Этой картиной художник

144. Мирза Мухаммад хан Гаффари. “Пейзаж. Гора Димавенд”. Последняя четверть XIX в.



словно утверждает абсурдность европейского термина “натюрморт” (*nature* – природа, *morte* – неживая, мертвая, франц) художественными средствами (*илл. 147*).

Декоративно-прикладное искусство также не оставалось в стороне от изменений, происходивших в изобразительном искусстве второй половины XIX века. Как известно, декоративное искусство эпохи Каджаров обогащалось во многих случаях изобразительными сюжетами. Подобные сюжеты, отражавшие портреты, бытовые сцены, исторические события и классическую литературу, состояли из изображений, выполненных на папье-маше эмалью или масляными красками. Изобразительные сюжеты, участвуя в художественном оформлении и общем декоративном ансамбле, создавали возможность превращения предмета в носитель определенного смыслового содержания. Как правило, сюжетные изображения наносились на крышки различных предметов, например, ларцев и зеркал.



145. Камал-аль-Мольк. “Пейзаж. Площадь в Кербела”. 1899 г.



146. Его превосходительство Насираддин шах. “Пейзаж”. Акварель. III четверть XIX в.

На одном из зеркал из дворца Насираддин шаха изображен сюжет, состоящий из трех композиций (*илл. 148*). Основное содержание всех трех композиций – “Встреча Насираддина Мирза с русским царем Николаем”. На этой картине, созданной художником Мухаммедом Исмаилом Исфахани, изображена русская городская среда, образ жизни высшего светского общества, одежда, прогулки, приемы и т.д. Что касается стиля и метода изображения, то здесь необходимо отметить, что художник, изображая малоизвестную ему “русскую среду”, выбрал примитивистский, лубочный способ изображения. По всей видимости, в качестве образца была использована лубочная картина, привезенная из России.

Анализ других изображений на крышках зеркал, созданных в тот же период, позволяет придти к заключению, что художники, творившие в этой области, обращались к самым разным стилям. В некоторых случаях на крышке одного и того же зеркала изображение на внешней стороне выполнялось



147. Камал-аль-Мольк. “Натюрморт”. 1891 г. Тегеран.



148. Мухаммед Исмаил Исфахани. “Встреча Насираддина Мирзы с русским царем Николаем”. Створки зеркала. 1854 г.





149. Створки зеркала. Середина XIX в. Исфахан.

в местном, каджарском стиле, а на внутренней – представляло собой эклектичную имитацию европейской картины.

Изобразительные сюжеты на крышке одного из таких зеркал взяты из поэмы Низами "Семь красавиц" (*илл. 149*). Это зеркало, относимое к середине XIX века, хранится в музее Гюлистан в Тегеране. На внешней стороне крышки зеркала внутри большого медальона размещен сюжет "Бахрам шах в сандаловом дворце", являющийся подражанием средневековой книжной миниатюре.

На внутренней поверхности той же крышки изображена совершенно другая композиция. Прямоугольная поверхность зеркала делится

150. Створки зеркала. Середина XIX в. Тегеран.





151. Створка зеркала.
1870-71 гг. Тегеран.

на три уровня, в центре изображена “красотка”, одетая в европейскую одежду.

Изображения в верхней и нижней части композиции, вновь имитирующие мусульманские книжные миниатюры, выполнены в Каджарском стиле. Художник с большим мастерством сумел изобразить сцену встречи Бахрам шаха с семью красавицами. Различный цветовой строй композиций в пределах единого декоративного ансамбля представляет собой синтез восточного и европейского искусства.

Наряду с зеркалами прямоугольной формы в это время встречаются и зеркала овальной и многоугольной формы. Крышки таких зеркал, изготовленных в форме декоративных ларцев, украшались сюжетными изображениями как с внешней, так и внутренней стороны. На крышке одного из таких зеркал изображены сюжеты и темы из сказок “Тысяча и одна ночь” (*илл. 150*).

Внутренняя и внешняя стороны крышек подобных зеркал, изготовленных из папье-маше, украшались сюжетными изображениями, размещенными внутри декоративного медальона. На внешней стороне одной



152. Исмаил...
Пенал для калема.
Исфахан. 1849-50 гг.

из таких крышек зеркала изображено “Собрание во дворце” (Меджлис), на внутренней стороне – эротическая сцена любви. На задней крышке зеркала в центре изображен салют-фейерверк, в нижней части – сцены купания в женской бане. Уровень мастерства, с которым выполнены все эти изображения, позволяют предположить, что автор изображений был профессиональным художником, а само зеркало изготовлено по заказу шахского двора.

На крышке другого зеркала, похожего на упомянутое выше, изображены сюжеты сказки “Тысяча и одна ночь” (*илл. 151*). Эротизм, присутствующий на изображениях обоих крышек, характерен для придворного стиля Каджаров. Сюжеты сказок “Тысяча и одна ночь” были неиссякаемым источником для подобных сюжетных изображений.

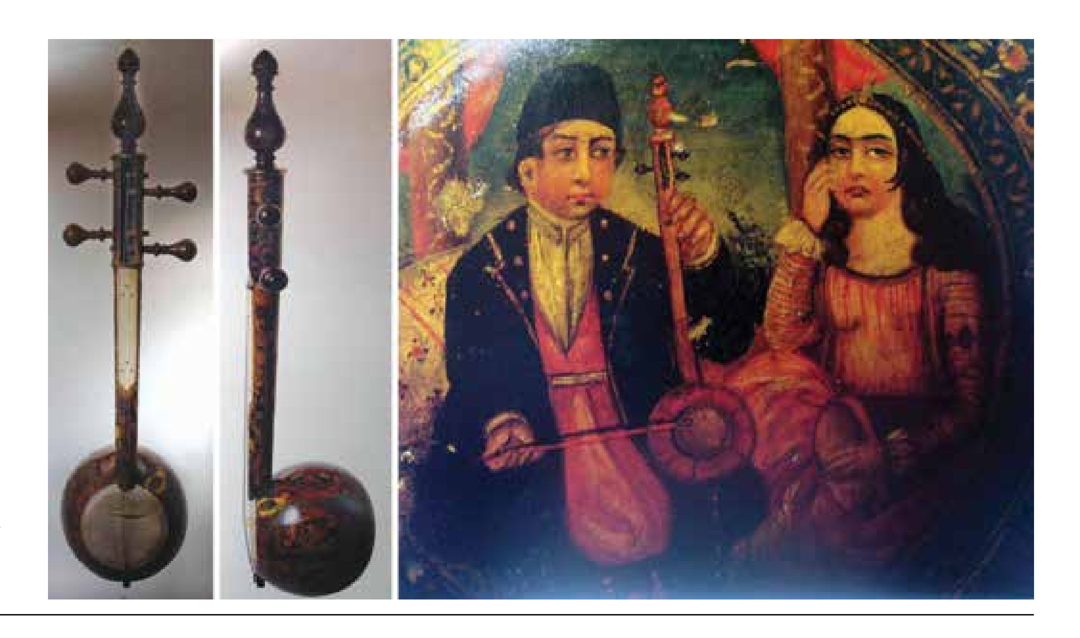
Наряду с крышками зеркал, сюжетные изображения в Каджарском стиле встречаются также и в оформлении калемданов (пенал для кале-



153. Художник ...йа Мустафа. Пенал для калема. Шираз. 1876-1877 гг.

мов). На поверхности таких калемданов, изготовленных из папье-маше, в большинстве случаев встречаются изображения исторических событий, связанных с владельцем калемдана, а также сцены собраний, пиршеств и охоты.

В верхней части одного из таких калемданов изображена война принца Манучехра Мутамада ад-Довле из династии Каджаров с племенами бедуинов. Это историческое событие произошло в период правления Мухаммеда шаха Каджара. На калемдане, изготовленном в 1849-50 годах, в миниатюрном стиле изображены сцены сражения, включающие более 300 фигур (*илл. 152*). На боковых поверхностях калемдана изображены сюжеты походов каджарской армии, сцены знаменитых сражений.



154. Аббас Ширази. Изображение на музыкальном инструменте каманча. Шираз. II половина XIX в.

На крышке одного из таких калемданов, относящихся в Ширазе, показано историческое событие – “Чалдыранское сражение шаха Исмаила с турецким султаном”, на боковых поверхностях – “Охота на львов” (*илл. 153*). В углу изображения на крышке калемдана прочитываются слова – “Йа Мустафа”. Можно предположить, что это имя художника, автора и сцены.

Изображения и портреты, созданные в Каджарском стиле, встречаются также на поверхностях различных музыкальных инструментов. Один из таких инструментов – кеманча, принадлежал знаменитому придворному музыканту Насираддин шаха Хошнаваз хану (*илл. 154*). На деке кеманчи, внутри больших медальонов изображены певцы, танцовщицы, музыкальные собрания. Эти изображения созданы в 1860 году художником Аббасом Ширази. Необходимо отметить, что при создании упомянутых образов, художник, опираясь на точность и объективность изображения, сумел создать реалистические портреты, отражающие индивидуальные черты современных ему персонажей.



155. Декоративное блюдо “Шейх Санан”. Тегеран. Середина XIX в.

Искусство росписи по керамике также открывало широкие возможности для художников при создании сюжетных композиций. Традиции росписи по керамике уходят своими корнями еще в эпоху Сефевидов. В эпоху Каджаров в таком ключе расписывались керамические блюда, кувшины, резервуары кальянов, лампы. Наряду с изысканными орнаментальными композициями, названные предметы содержали и сюжетные изображения, размещенные внутри овальных или круглых медальонов. На одном из таких блюд, относимых к концу XIX века, изображен сюжет, отражающий содержание суфийской притчи “Шейх Санан” из сборника Фарид-ад-Дина Аттара “Язык птиц” (*илл. 155*).

В центре блюда диаметром 52 см изображен Санан – пожилой суфийский шейх. Он показан с чашей вина в руках, преклонивший колени перед красавицей-христианкой. За спиной красавицы стоят христианские священники, за спиной шейха Санана – его мюриды-дервиши. Вся эта сцена происходит на фоне виднеющегося вдалеке города Рум (Византия).

Сюжетная живопись на керамике входила также в систему декора фарфоровых светильников, используемых для освещения дворцов, ме-



156. Светильник. Роспись “Дервиши”. Тегеран. II половина XIX в.

четей и домов знати. Подобные светильники, подвешиваемые к потолку на тонких цепях, на самом деле выполняли функцию резервуаров для масла, воска или нефти. На горловину лампы надевался купол, служивший отводом для воздуха, что одновременно обеспечивало рассеивание света от горящего фитиля. Подобные светильники известны на мусульманском Востоке под названием “Гандил”.

Один из таких гандилов эпохи Каджаров хранится в музее Тегерана и относится ко второй половине XIX века (*илл. 156*). Гандил биконической формы имеет три подвеса в форме ручек. Корпус гандила высотой 40 см делится на две части рельефной полосой посередине. На полученных таким образом двух полосах изображены “Дервишеские сюжеты”. Два сюжета с изображением дервиша, курящего кальян, а также читающих мюридов размещены во фризообразных композициях. Крмпозиции, созданные эмальерной росписью, окаймлены декоративной рамкой, составленной из растительных мотивов. Этот сюжет, традиционный для Каджарской живописи, изображен в стиле средневековой миниатюрной живописи неизвестным художником среднего ранга.

157. Светильники. Тегеран. II половина XIX в.

Композицию “Дервиши, курящие кальян и медитирующие на лоне природы” можно встретить также на керамических гандилах меньших размеров (*илл. 157*). Сюжетные изображения на обоих гандилах, изготовленных в одной из мастерских Тегерана, размещены во фризообразных композициях типа “фриз” и “медальон”. Окаймленные рамкой из орнаментальных мотивов, подобные сюжетные композиции составляли важнейшую стилеобразующую составную декоративного ансамбля.

Оба гандила изготовлены в традиционной технике эмальерной росписи.

В жанровом отношении, подобные композиции относятся к распространенному в каджарской живописи жанру “Меджлис на лоне природы”.

Миниатюрная портретная живопись в стиле Каджаров встречается и на кальянах. Обьемные резервуары кальянов предоставляли для художников широкие возможности для синтеза сюжетного и орнаментального декора.

Один из таких кальянов, относящихся к середине XIX века, хранится в настоящее время в музее “Гюлистан” в Тегеране (*илл. 158*). Портреты юных аристократов и светских красавиц размещены внутри медальонов в соответствии с традиционным приемом каджарских декораторов. Медальоны размещены в пять рядов среди растительного орнамента. Изображения, носящие условно-декоративный характер, изображают не конкретных исторических персонажей, а условные типажи своего времени.

Резервуар кальяна изготовлен из серебра и украшен эмальерной живописью. Высокий профессиональный уровень, на котором выполнено ювелирная отделка самого кальяна, а также качество эмальерной живописи указывают на то, что предмет принадлежал шахскому двору.

Как область декоративного искусства, эмальерная живопись очень высоко ценилась при каджарском дворе. Живопись эмалью применялась не только для украшения посуды и предметов быта, но также широко использовалась в ювелирном искусстве. Подобные предметы быта и украшения очень высоко ценились, а это значит, что они могли быть заказаны либо придворными, либо высшей знатью.

Помимо предметов быта и украшений, живопись эмалью можно встретить и на государственных знаках отличия и наградных знаках каджарской эпохи. Один из таких знаков отличия, относимый к 1826-1827 годам – орден, учрежденный в эпоху Каджаров (*илл. 159*). В период правления Фатали шаха таким орденом был награжден генерал Клауде Мэтью Гардане, посол Франции в Иране. В украшенный алмазами, изумрудами и рубинами орденский набор, входит также ожерелье с медальонами. На медальонах ожерелья техникой миниатюрной эмальерной



158. Кальян. Роспись. Середина XIX в. Тегеран.



159. Государственный орден. Тегеран. 1826-27 гг. Художник Мухаммед Джафар.

живописи изображены государственные атрибуты Ирана. Входящие в эту геральдическую композицию изображения “Шир-е Хуршид” (Лев-солнце) и “Кеян тадж” (“Венец Кеяна”) отражают официальную государственную символику Каджарского государства. На одном из медальонов указано имя автора эмальерных изображений, которым является придворный художник-орнаменталист Мухаммед Джафар.

Анализ развития каджарского стиля в различных областях, видах и жанрах изобразительного и декоративного искусства во второй половине XIX века позволил прийти к следующим выводам:

– одной из развивающихся областей изобразительного искусства в этот период являлась монументальная настенная живопись. Настенная живопись развивалась, в основном, в двух направлениях – монументальная живопись и настенные изразцовые панно. В настенной живописи, исполняемой темперой и масляными красками, реалистические тенденции видны совершенно отчетливо. В изразцовой эмальерной живописи преобладала декоративность и условность, свойственные этому традиционному виду искусства;

– в период правления Насираддин шаха намечается серьезный прогресс в получивших развитие в изобразительном искусстве бытовом и портретном жанрах. Видные художники этого времени – Исмаил Джалаир, Сани-аль-Мольк, Камал-аль-Мольк и др. выйдя за рамки консервативной, канонизированной придворной живописи раннекаджарского периода, реформировав официальный стиль, утвердили в каджарской живописи европейский метод реалистического изображения;

– в период 30-90-х годов XIX века пейзаж и натюрморт, обретя статус самостоятельных жанров в каджарской живописи, занимают значительное место в творчестве многих талантливых художников. Неоценимый вклад в распространение и развитие этих жанров внес Мирза Мухаммед хан Гаффари;

– развитие Каджарского стиля, наряду с живописью, проявилась и в различных областях и видах декоративного искусства. Мастера декоративно-прикладного искусства, размещая сюжетные изображения на различных бытовых предметах, сумели превратить эти предметы в неотьемлемую часть каджарской культурно-художественной среды. Сюжетная живопись, размещенная в медальонах на поверхности ларцев для драгоценностей, крышках зеркал, калемданах, музыкальных инструментах и др., по форме и содержанию представляли собой декоративную ветвь Каджарского стиля.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на то, что собственно Каджарский стиль зародился в живописи конца XIX века, причины возникновения этого стиля, а также его исторические корни простираются к более раннему феномену в местном искусстве – так называемому “Казвинскому стилю”, возникшему в конце XVI – начале XVII века в Казвине.

Уже в миниатюрной живописи, созданной в Казвинском стиле, заметно усиливаются утонченность и повышенный интерес к изображению мелких деталей. Художники, изображали в своих миниатюрах не литературные персонажи, а образ жизни и развлечения современных им шахзаде и юных аристократов. Миниатюры, отделившиеся от книжных страниц, превратились в самостоятельные картины, изображающие быт и нравы аристократической верхушки общества. Сюжеты, изображаемые казвинскими художниками, воздействовали на эмоциональный мир и человеческие чувства современников.

В 1598 году шах Аббас перенёс столицу Сефевидского государства из Казвина в Исфахан. Вместе с придворными в этот период в Исфахан переехали многие художники. Новый, исфаханский стиль, созданный на основе синтеза с художественными традициями Казвина, приобретает новые эстетические и художественные свойства. В творчестве художников Исфаханского периода впервые отчетливо проступают попытки создания реалистических изображений, отражающих современную жизнь. Талантливый художник этого периода Риза-йи-Аббаси, реформировав в своем творчестве предыдущие традиции, создал основу для дальнейшего развития реалистических тенденций в живописи.

Во второй половине XVII века купцы и иностранные дипломаты, служившие в Иране, начали привозить в Иран произведения европейского искусства. Эти произведения создавали для местных художников возможности усвоения новой изобразительной системы и техники. Мухаммед Заман, Али Гулу бек Джабадар и другие художники, творившие в новой технике и стиле, начинают изображать в своих произведениях самые различные темы и мотивы, вплоть до христианской мифологии. В этих произведениях, созданных масляными красками на холсте или бязи, уже налицо такие элементы, как моделирование светотени, тональная живопись, элементы перспективы и т.п.

В период правления Надир шаха Афшара (1736-1747) вновь возрастает интерес к живописи, развивавшейся ранее исключительно в рамках придворного искусства. Однако изображения юных принцев и влюбленных, характерные для исфаханской живописи, так и не были вытеснены изображениями реальной жизни.

В конце XVIII века в технологии миниатюрной и настенной живописи также происходят серьезные изменения которые были связаны с заменой темперных красок на масляные.

Одним из придворных художников был Абуль Хасан, который последовательно используя масляные краски, и смог создать эффект воздушного пространства посредством нанесения красок и светотени в соответствии с европейской систе-

мой изображения. Новая технология живописи применялась не только в портретах знатных особ, но также и в портретах женщин и юношей из шахского гарема.

После кончины Надир шаха Керим хан Зенд перенес столицу из Исфахана в Шираз, где проводил большие работы по строительству и благоустройству города. В период правления Керим хана Зенда, покровительствовавшего искусству и художникам, монументальная настенная живопись вновь возрождается.

Керим хан Зенд приглашал во дворец самых выдающихся художников своего времени, способствовуя тем самым развитию нового официального жанра “парадного портрета”. Однако подлинный расцвет этого жанра придется на период правления Фатали шаха Каджара.

С конца XVIII века ситуация в каджарской живописи постепенно начинает меняться и в моду входит европейский метод обьемно-пространственного изображения. Причиной тому явилось, с одной стороны, постепенное расширение и углубление торговых и культурных связей с европейскими государствами, с другой стороны – Фатали шах, считавший себя ни чуть не хуже европейских монархов, предпочел создать аристократическое придворное искусство в европейском стиле. Соединение местного традиционного и европейского стилей в искусстве периода правления Фатали шаха наблюдается совершенно отчетливо.

В придворных портретах времен Фатали шаха влияние фламандской живописи, выделявшейся в европейском изобразительном искусстве чувственностью и реализмом, ощущается очень сильно.

Другой художественный стиль европейского изобразительного искусства связан с традициями флорентийской школы живописи. В период правления Фатали шаха группа талантливых местных художников была послана в Рим и Флоренцию для изучения изобразительной системы, модных в то время в Европе. Влияние стилей флорентийской и фламандской школ живописи ясно видно в портрете “Танцовщица Мазда” (1819-1820 г.) Мехди Ширази.

Каджарский стиль, имевший глубокие исторические корни и богатые художественные традиции, не ограничиваясь одним лишь жанром парадного портрета и превратившись в ведущий художественный стиль своего времени, получает распространение в книжном искусстве, а также в новых для местного искусства жанрах, таких как исторический, религиозный натюрморт и бытовой жанр.

При анализе особенностей развития Каджарского стиля в названных областях и видах искусства становится ясно, что во многих случаях само появление новых жанров было обусловлено теми идеологическими и художественными задачами, которые стояли перед каджарской живописью.

Среди всех жанров, возникших в период Каджаров, своей неповторимостью отличается жанр ”живопись кофеен”, всегда привлекавший внимание исследователей каджарской живописи. В сущности, живопись кофеен была вариантом каджарской живописи, адаптированной для среднего сословия и во многих случаях нашедшей свое развитие в творчестве художников среднего ранга и любителей.

Исследование парадных придворных портретов, монументальной настенной живописи, живописи кофеен, а также произведений декоративно-прикладного искусства, украшавших аристократические интерьеры, позволяет сделать следующие выводы относительно возникновения и развития каджарского стиля:

– Каджарский стиль как ведущий художественный стиль своего времени, получил распространение не только в официальной придворной живописи, но и во всех областях изобразительного и декоративно-прикладного искусства;

– универсализм Каджарского стиля, независимо от материала (масляные и акварельные краски, темпера, эмальная краска) или сферы применения заключается в том, что он всегда сохранял свои стилевые особенности;

– сюжеты, мотивы, выразительные средства и методы изображения, считавшиеся основополагающими в Каджарской живописи, напрямую связаны с изображениям официальной и придворной жизни, а также с предметами, окружающими представителей высшего сословия;

– Каджарский стиль формировался на основе кризиса средневекового искусства миниатюры, отличавшейся условностью и декоративностью и усиливающейся тяге к реалистическим методам изображения. Эта двоякая основа стилеобразования в каджарской живописи, в конечном итоге и предопределила своеобразие синтеза традиционной восточной и европейской изобразительной системы.

Анализ творчества художников, творивших в жанре портрета в раннекаджарской живописи, также выявил некоторые особенности, присущие искусству каджарского портрета:

– стилевые особенности раннекаджарской портретной живописи развивались в основном в двух направлениях. Первая линия развития характеризуется склонностью к европеизации, вторая – как консервативный уклон, характеризуется попытками сохранения и продолжения средневековых традиций живописи;

– отказ от условности и декоративности изображения, характерных для средневековья, и недостаточное усвоение новой методики изображения в портретах раннекаджарского периода приводят к примитивизации западных изобразительных методов;

– в отличие от периода правления Фатали шаха, во время правления Мухаммед шаха внутренний мир изображаемых персонажей, их психологическое состояние, характер, портретные черты лица, объединяясь в единый образ, соответствуют новым требованиям к жанру портрета;

– в период правления Ага Мухаммед шаха, Фатали шаха и Мухаммед шаха, являвшихся ранними представителями династии Каджаров, официальность, монументальность, репрезентативность официальных портретов и эротизм в частных портретах становятся главными особенностями придворной живописи;

– в результате распространения официального придворного стиля живописи за пределы шахского дворца и его последующей демократизации, возникают его маргинальные ответвления, характеризующиеся наивным примитивизмом, как художественной формы, так и содержания. Это направление развития Каджарского стиля получает развитие в искусстве для среднего сословия;

– художественно-технологическое развитие и эстетическое формирование Каджарской живописи, не выходя полностью за рамки условности и декоративности, характерных для восточной мусульманской живописи, тем не менее приобрело некоторые элементы европейского реализма. Симбиоз этих двух изобразительных систем и породил феномен эклектичности и архаичности, который вошел в историю мирового искусства под названием “Каджарский стиль” живописи.

Во второй половине XIX века (период правления Насираддин шаха) тяготение к европейскому реализму и стилю изображения в живописи возрастает еще больше. Насираддин шах с юных лет был поклонником европейского образа жизни и европейской культуры. По этой причине реалистический стиль становится ведущим изобразительным методом в каджарском изобразительном искусстве. Изображения танцовщиц, певиц, рабынь в живописи периода правления Насираддин шаха, безусловно, отражали интерес к моде на все европейское. Однако одна из самых примечательных особенностей изобразительного искусства того времени связана с зарождением и утверждением в живописи бытового жанра. Художники из знаменитого рода Гаффари, прославившиеся под псевдонимами Сани-аль-Мольк и Камал-аль-Мольк, внесли неоценимый вклад в утверждение этого жанра.

Профессиональная живопись времен Насираддин шаха Каджара характеризуется рядом новых художественных признаков. Самым значимым из них является отражение в портрете художественного образа и внутреннего мира портретируемого. Жанр официального парадного портрета, как основной жанр двора Каджаров, претерпев коренные изменения и реформировавшись, обрел черты реалистических портретов европейского типа.

В этот период такие средства художественного отображения как психологическое состояние, отражение внутреннего мира, создание художественного образа изображаемой личности становятся ведущими особенностями жанра портрета.

В период правления Насираддин шаха развитие Каджарского стиля, наряду с парадными портретами, наблюдается также в самых разных видах и жанрах изобразительного и прикладного искусства. Официальный стиль, изначально развивавшийся в жанре портрета, “перекочевав” в бытовой жанр, книжную миниатюру, жанр пейзажа и натюрморта, а также в различные виды декоративно-прикладного искусства, ощутимо демократизировался, обретя свободу выражения.

В этих видах и жанрах, свободных от официальных придворных канонов сближение каджарской живописи с европейским реалистическим искусством проступает особенно наглядно.

В монументальной настенной живописи, книжной миниатюре, в особенности, в декоративно-прикладном искусстве предпочтение все еще отдается традиционным методам изображения. Эти традиции, имевшие глубокие корни в национальном искусстве, препятствовали всестороннему утверждению нового, реалистического стиля.

Анализ тысяч произведений искусства, созданных в период правления Каджарских династий, а также творчество сотен художников этого периода дают основание сделать следующее заключение:

– Каджарский стиль явился своеобразным художественным феноменом не только в каджарской, но и во всем мировом искусстве;

– зарождение и развитие этого стиля основывалось на глубоких закономерностях и явилось результатом последовательного развития политической, социальной и культурной жизни каджарского государства;

– каджарский стиль прошел в своем развитии несколько этапов и в конце XIX века, потеряв свое художественное своеобразие, приобщившись к европейским реалистическим традициям, окончательно уходит с исторической сцены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Azərbaycan incəsənəti. Bakı, 1992.

2. Babayev A.H., Budaqov B.Ə., Bünyadov Z.M, Azərbaycan Tarixi: Ən qədim dövrlərdən XX əsrin əvvəlinə qədər. Bakı: Elm, 1993, 284 s.

3. Əliyev Z. M.M.Nəvvabın boyalar aləmi. Bakı: Azərbaycan, 1996, 15 s.

4. Əfəndiyev R.S. Azərbaycan Xalq sənəti. Bakı, 1984, 123 s.

5. Əfəndi R. Azərbaycan incəsənəti, Bakı: Çaşıoğlu, 2001, s.179

6. Gözəl İsmayılqızı. Mir Möhsün Nəvvab. Biblioqrafik Vəsait. Bakı: Nağıl Evi, 2001, 108 s.

7. Kərimov. K.C., Əfəndiyev. R.Ə., Rzayev. N.I., Həbibov. N.D. Azərbaycan incəsənəti. Baki: İşıq, 1992, 344 s.

8. Kərimov K. Azərbaycan miniatürləri. Bakı, 1980, 221 s.

9. Məhəmmədrza Qəffari Nəmin. Zənd və Qacarlar dövrünün rəngkarlığı. İncəsənət və mədəniyyət problemləri. №1 / 23. Bakı, 2008, 114 s.

10. Məhəmməd Rza Qəffari Nəmin. İran rəngkarlığında "YENI ÜSLUB"un formalaşması. İncəsənət və mədəniyyət problemləri. № 3-4. 25-26. Baki, 2008, 206 s.

11. Məhəmmədrza Qəffari Nəmin. Qacarlar dövrünün rəssamlığında neoklassik təsirlər. // "İncəsənət və mədəniyyət problemləri". № 1 (31). Bakı, 2010.

12. Məhəmmədrza Qəffari Nəmin. Qacar realistik naqqaşlığı. // "İncəsənət və mədəniyyət problemləri". № 1 Bakı, 2010.

13. Mehdi N.M. Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyəti. Bakı, 1986, 160 s.

14. Minai Ə.T. Muasir İran qrafika sənətində poetik obrazlar. Bakı: Az.SSR EA, 1966, 180 s.

15. Mustafayev A.N. Xanlıqlar dovründə Azərbaycanda sənətkarlıq. Bakı: Elm, 2002.

16. Fərzəliyev Ç. Azərbaycan rəngkarlığı. Antologiya. Bakı: Buta. 2007, 390 s.

17. Aslanapa O. Türk Sanati. "Remzi Kitab Evi". İstanbul: Ağustos. 2003, 453 s.

18. Erdoğan şahın T. Sanat tarihi. Serhot. İstanbul, 1997, 172 s.

19. Yetkin S.K. Islam Sanati Tarihi. Ankara, 1954, 75 s.

20. Адамова А.Т. Персидская живопись и рисунок в XV-XIX вв. СПб., 1996, 375 с.

21. Адамова А.Т. Две картини раннекаджарского периода. В сборнике "Средняя Азия и Иран", Л.: Аврора 1972, 189 стр.

22. Акимушкин О. Ф., Иванов А. А. Персидская миниатюра XIV-XVII вв. М., 1968.

23. Амиранашвили Ш. Я. Иранская станковая живопись. Тбилиси, 1940.

24. Ашрафи М.М. Из истории развития миниатюри Ирана XVI в., Д., Донши, 1978, 185 с.

25. Бертельс Е. Э. История персидско-таджикской литературы. М., 1960.

26. Бретаницкий Л.С. Искусство ислама или искусство мусульманских стран. в сб. "Художественное наследие Переднего Востока эпохи феодализма". М.: Советский художник, 1988, 251.

27. Веймарн Б.В. Классическое искусство стран ислама. М.: Искусство, 2002, 496 с., илл.

28. Веймарн Б.В. Искусство арабских стран и Ирана VII-XVII веков. М.: Искусство, 1974, 187 с.

29. Гюзальян Л.Т. Восточная миниатюра, изображающая западний пейзаж. Сборник. "Средняя Азия и Иран". Л.: Аврора. 1972. 189с.

30. Денике Б.П. Живопись Ирана. М.: Искусство, 1938, 247с.
31. Дуст Мухаммед Трактат о каллиграфах и художниках / Мастера искусства об искусстве, T.I, М., 1965, с. 169-180.
32. Иванов А. А., Грек Т. В., Акимушкин О. Ф. Альбом индийской и персидской миниатюри XVI-XVIII вв. М., 1962.
33. Иран. Краткая художественная энциклопедия “Искусство стран и народов”. Т.2. М.: Советская энциклопедия. 1965, 653 стр.
34. История Иранского государства и культуры (к 2500-летию Иранского государства). М., 1969.
35. Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфах и художниках: 1596-97/1005. Введение, перевод и комментарии Б. Н. Заходера. М.-Л., 1947.
36. Каптерова Т.П. Художественные особенности средневековой миниатюры Ирана, Азербайджана и Средней Азии. // “Вестник истории мировой культуры”. 1959, № 2.
37. Карпова Н. К. Станковая живопись Ирана XVIII-XIX вв. М., 1973.
38. Керимов К.Дж. Возникновение и развитие реалистического изобразительного искусства Азербайджана XIX – начала XX веков: Дис. канд. искусствоведения, М., 1959, 349 с.
39. Керимов К.Дж. Стенные росписи / К Международному симпозиуму по искусству Восточных ковров. Баку: Язычы, 1983, 38 с.
40. Книга Орудж Бека Байата Дон Жуана Персидского. Под Ред. О.Эфендиева. Баку: Язычы, 1988, 215 с.
41. Кошеленко Г. А. Культура Парфии. М., 1966.
42. Лебедев А.А. Грибоедов факты и гипотезы. М., 1980, 60 с.
43. Луконин В.Г. Искусство древнего Ирана. М.: Искусство. 1977, 230.
44. Луконин В. Г. Культура сасанидского Ирана. Иран в III-V вв. Очерки по истории культуры. М., 1969.
45. Масленицина С. П. Искусство Ирана в собрании Государственного музея искусства народов Востока. Л., 1975.
46. Персидские миниатюры XIV-XVII вв. / Вступительная Ст. О.Ф.Акимушкина и А.А.Иванова, М.: Искусство, 1968, 50 С., 46 Илл.
47. Пигулевская Н.В., Петрушевский И.И. История Ирана с древнейших времен до конца XVIII века. Л.: Издательство Ленинградского Университета. 1958, 390 с.
48. Поликарпова Р. М. Текстильное искусство сефевидского Ирана. Каталог. М., 1980.
49. Сазонова Н. В. Искусство Ирана. Сер. “Памятники культуры и искусства”. М., 2005, 169 с.
50. Тревер К. В., Луконин В. Г. Сасанидское серебро. Собрание Государственного Эрмитажа.
51. Фрай Р. Н. Наследие Ирана. М., 1972.
52. Художественная культура Ирана III-VIII веков. М., 1987.
53. Шукуров Ш. М. Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). М., 1989.
54. Эфендиев Т.Р. Изобразительное искусство Азербайджана XIX – начала XX веков, Баку: Элм, 1999, 110 с.

55- بينيون ، لورنس ج – ويلكنسون وبازيل ، گري ،سير تاريخ نقاشي ايراني ،ترجمه محمد ايران منش ، تهران انتشارات امير كبير1367 ش/1988م. 434 ص

56-يحيي ذكاء و محمد حسن سمسار ، آثار هنري ايران ، تهران ، انتشارات زريران، 1383ش/2009 م.129 ص

57-محمد حسن سمسار و فاطمه سراييان، كاخ گلستان (آلبوم خانه) فهرست عكسهاي برگزيده عصر قاجار، سازمان ميراث فرهنگی،1382ش/2003م. 481 ص

58-بازيل گري ، نقاشي ايران ،ترجمه عربعلي شروه، تهران، انتشارات عصر جديد ، 1369ش/1990م. 269 ص

59-شيلا ر.كن بای ،نقاشي ايراني ، ترجمه مهدي حسيني ، تهران ، انتشارات دانشگاه هنر، 1382ش/2003 م .127 ص

60- دكتر مرتضي گودرزي (ديباج) تاريخ نقاشي ايران (از آغاز تا عصر حاضر) ، تهران، انتشارات سمت ، 1384 ش/2005 م. 295 ص

61- دكتر زهرا رهنمود،(تاريخ هنر ايران در دوره اسلامي) نگارگري ، تهران ، انتشارات سمت ،1386 ش/2007م. 339 ص

62-ريچارد اتينگها وزن و احسان يارشاطر ، اوج هاي درخشان هنر ايران،ترجمه رويين پاكباز ، انتشارات آگر،1379ش /2000م. 398ص

63-حميد باقر زاده ، كمال الملك هنرمند هميشه زنده ، تهران ، انتشارات اشكان، 1376ش1997 م. 240 ص

64- با همكاري كتابخانه مجلس شوراي اسلامي ، مكتب كمال الملك ، تهران ، انتشارات آبگينه، 1365ش/1986 م. 118 ص

65- بزيل.ويليام، رابينسون ، هنر نگارگري ايران ترجمه يعقوب آژند ، تهران ، انتشارات مولي،1376ش/1997م. 160 ص

66- بزيل.ويليام، رابينسون ، نگاهي به نگارگري ايران در سده هاي دوازدهم و سيزدهم (گزيده اي از نوشته ها)، جلد اول ،ترجمه كلود كرباسي، تهران ، دفتر شهبانوي سابق ايران ، 1351ش/1972 م -116 ص

66- شيلا . ر.كن باي ، دوازده رخ (يادنگاري دوازده ، نقاش نادره كار ايراني) ترجمه يعقوب آژند ، تهران، انتشارات مولی ،1377 ش/ 1998 م. 381 ص

67- مجموعه اي از نقاشي هاي ايراني در سده دوازدهم و سيزدهم هجري قمري ، تهران ،دفتر مخصوص شهبانوي سابق ايران 1351ش/1972 م. 59 ص

68- قاسم صافي - عكسهاي قديمي ايران ،انتشارات دانشگاه تهران، 1370 ش/1991 م. 538 ص

69- بزيل،ويليام. رابينسون ، نقاشي پس از دوران صفوي ، هنرهاي ايراني – ترجمه پرويزمرزبان، تهران ، نشر فرزان 1372ش/ 1993 م . 355 ص

70-اوژن فلاندن ، ويرانه هاي يك كاخ در سليمانيه ، تهران ، نشريه اثر شماره 21 ، 1371 ش/1992 م.

71- ويلم فلور /پيتر چلكووسكي / مريم اختيار ، نقاشي و نقاشان دوره قاجاريه ،ترجمه دكتر يعقوب آژند ، تهران انتشارات ايل شاهسون بغدادي ، 1381ش/2002 م. 160ص

72- عباس سرمدي ،دانشنامه هنرمندان ايران و جهان اسلام ، تهران انتشارات هيرمند ، 1379ش/2000م. 990 ص

73- سعيد نفيسي ، تاريخ اجتماعي و سياسي ايران در دوره معاصر، جلد اول(آغاز سلطنت قاجاريه تا سرانجام فتحعليشاه) انتشارات اساطير 1383ش/2004 م. 444 ص

74- سعيد نفيسي ، تاريج اجتماعي و سياسی ايران در دوره معاصر، جلد دوم(آغاز سلطنت قاجاريه تا سر انجام فتحعليشاه) انتشارات اساطير ، 1383ش/2004م. 443 ص

75- دكتر بهنام جعفري جلالي ، نقاش قاجاريه ، تهران انتشارات كاوش قلم ، 1382ش/2003 م. 100 ص

76- دكتر سيد محمد فدوي ، تصوير سازي در عصر صفوي و قاجار ، تهران ، انتشارات دانشگاه تهران ، 1386ش/2007 م. 218ص

77-سلطان كربلا – جابر عنصري ، نقاشي قهوه خانه اي ، تهران، انتشارات زرين و سمين ، 1382ش/2003م. 101ص

78- محمد تقي احساني ، جلدها و قلمدانهاي ايراني ،تهران، انتشارات اميركبير ، 1368ش/1989م. 174 ص

79- ابوالعلاء سودآور ترجمه ناهيد محمدشميراني ، هنر دربارهاي ايران ، تهران ، انتشارات كارنگ ، 1380ش/2001م. 416 ص

80-اسكارچيا،جيان روبرت ، تاريخ هنر ايران(هنر صفوي ، زند، قاجار)، ترجمه يعقوب آژند، تهران انتشارات مولي ، 1376ش/1997م. 108 ص

81-روئين پاكباز ، نقاشي ايران (از دير باز تا امروز) ، تهران انتشارات نارستان ، 1383ش/2004 م. 228 ص

82- فريد ، ر، دبليو، هنرهاى ايران ، ترجمه پرويز مرزبان ، تهران ، انتشارات فرزان ، 1374ش/1995م. 342 ص

83- هادي سيف ،نقاشي قهوه خانه ، تهران انتشارات موزه رضا عباسي ، 1369 ش/1990م. 222 ص

84- دكتر مهناز شايسته فر ، عناصر هنر شيعي ، تهران ، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامي 1384ش/2005 م.216 ص

85- الينور سيمز ، نشريه هنرهاي تجسمي شماره 27 (محمد زمان) ترجمه سميه چهارتكاب، تهران،انتشارات سوره مهر،1386 ش/ 2007م. 80 ص

86- عبدالله سالاري ، تكيه معاون الملك اوج هنركاشيكاري سال دوم شماره 3و4 ، تهران انتشارات سازمان ميراث فرهنگي ، 1370ش/1991م. 127 ص

87- علي بلوكباشي ،قهوه خانه هاي ايران ،تهران ، انتشارات ميراث فرهنگی، 1375ش/1996م. 194 ص

88-شفق سعد ، فصلنامه طاووس شماره 1 (نقاشي هاي درباري ايران)، تهران انتشارات كيانقش ، 1378ش/1999م. 195 ص

89- يحيي ذكاء ، فصلنامه طاووس شماره 2 (نگارگران خاندان غفاري) تهران انتشارات كيانقش، 1378ش/1999م. 204 ص

90- دكتر محمد كاظم حسنوند و كارشناس ارشد بهنام زنگي، نشريه خيال شرقي ، تهران انتشارات فرهنگستان هنر ، 1384ش/2005م. 168 ص

91-آرتور آپهام پوپ ، سير و صور نقاشي ايران ، ترجمه يعقوب آژند ، تهران ، انتشارات مولي ، 1378ش/1999م.610 ص

92- آرتور آپهام پوپ ، آشنايي با مينياتورهاي ايران ، ترجمه حسين نير، تهران ،انتشارات بهار ، 1369ش/1990م. 196ص

93-يحيي ذكاء ، زندگي و آثار استاد صنيع الملك ، تهران ، مركز نشر دانشگاهي و سازمان ميراث فرهنگي ، 1382ش/2003م. 154 ص

94-سيد عبدالمجيد شريف زاده ،تاريخ نگارگري در ايران ، تهران انتشارات حوزه هنري ، 1375ش/1996م. 219 ص

95-كاتلي ، مارگريتا و هامبي ، لوني ، هنر سلجوقي و خوارزمي، ترجمه يعقوب آژند، تهران ، انتشارات مولي /1376ش/1997م. 135 ص

96-محمد حسن زكي ، ترجمه ابوالقاسم سحاب ، تاريخ نقاشي در ايران ، تهران ، موسسه جغرافيايي و كارتوگرافي سحاب ، 1372ش/1993م. 200ص

97- گروبه، ارنست ، هنر ايلخاني و تيموري ، ترجمه يعقوب آژند ، تهران ، انتشارات مولي 1376ش/1997م. 185 ص

98-مرتضي خلج امير حسيني ، رموز نهفته در هنر نگارگري ، تهران ، انتشارات كتاب آبان ، 1387ش/2008م. 130 ص

99- محمد علی کریم زاده تبریزی، آثار و احوال نقاشان قدیم ایران، جلـد 1،تهران، انتشارات مستوفی 1363ش/1984م. 494 ص

100- محمدعلی کریم زاده تبریزی، آثار و احوال نقاشان قدیم ایران، جلـد 2 ،چاپ لندن 1364ش/1984م. (از 495 تا 1030) 535 ص

101- محمد علی کریم زاده تبریزی، آثار و احوال نقاشان قدیم ایران، جلـد 3 ،چاپ لندن 1364ش/1984م. (1031 تا 1597) 566 ص

102. Nasser D.Khalili, B.W.Robinson and Tim Stanley, lacquer of the islamic lands (part two), the nour foundation in association with azimuth editions & oxford university press, 271 p.
103. Essay by B.W.Robinson, Abbas amanat, layla S.Diba, Maryam Ekhtiar Adel t. Adamova, Afsaneh Najmabadı, peter chelkowski, Royal Persian Paintings (the Qajar Epoch 1785-1925), I.B.Tauris Publishers in association with Brooklyn Museum of ART, 1998, 296 p.
104. Bahari, Ebadollah, Bihzad; Master of Persian Painting, I. B. Tauris, London, New York, December 1996, 272 p.
105. Binyon, Laurence, J. V. S. Wilkinson & Basil Gray, Persian Miniature Painting, Oxford University Press, Humphrey Milford, London, 1933, 212 p.
106. Blair, Sheila S., The Development of the Illustrated Book in İran, Muqarnas VI, Oleg Grabar, Ed. Leiden, E. J. Brill, 1989, 274 p.
107. Diba, Layla S., Persian Painting in the Eighteenth Century: Tradıtion and Transmission, Márqarnas VI An Annual on Islamic Art and Architecture, Oleg Grabar, Ed. Leiden E. J.BrilI, 1989, 138 p.
108. Grube, E. J., Persian Painting in the Fourteenth Gentury, Institute Orients, Naples, 1978, 230 p.
109. Pinder Wilson, R. H., Persian Painting of the Fifteenth Century, !Faber and Faberlimited, The Faber Gallery of Oriental Art, London, 1959, 24 p.
110. Robinson, B.W, Persian Painting and the National Epic, Oxford, 1993. 120 p.
111. Persian Painting in the Indian Office Library: A Descriptive C'atalogue, Sothe by Parke Bernet, London, 1976, 496 p.
112. Rubissow, Hellen, Asssrt of Asia, Philosophical Library, 1st Edition, New York, 1954, 256 p.
113. Simpson Marianna Shreve Persian Poetry Painting & Patronage Illustrations in a SixteentCentury Masterpiece, Yale University Press, New Haven and London, 1989, 80 p.
114. Welch, stuart Cary, Persian painting:five royal safavid manuscripts of the sixteenth century, George Braziller, New York, 1978, 128 p.
115. Falk, S.J., Qajar Paintings Persian oil painting of the 18th & 19th centuries London 1972, p.
116. Qajar studies Entertainment in Qajar Persia, journal of the international Qajarstudies Association volume VI(2006), 261 p.
117. Qajar studies Entertainment in Qajar Persia, journal of the international Qajar studies Association volume VI(2007), 268 p.
117. Arthur Upman Pope. Masterpieces of Persian Art. Dryden Press Publishers. New York. 1981, 204 p.
119. Basil Gray. Persian painting. "Skira". MacMillan. London. 1977, 189 p.
120. Bier, C. Diba, Layla (contributor)Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar İran, l6th-l9th Centuries Edited by Carol Bier. Washington, D.C.: The Textile Museum, 1987. 336 p.
121. Canby S. The golden age of Persian art. London, The British Museum Press, 1999, 118 p.
122. Canby S. The rebellious reformer: the Nasıraldin shakh Gajar. (London, 1997) Daridan, Stelling-Michaud La Peinture Sefevide au Techehel Soutoun a Isfahan. "Revue des arts Asiatiques" 1929-30. T.VI. Paris. 179 p.
123. Frank Ames. A Kashmir Paradıgm shift. Qajar and Zend paintings as evidence for shawl Habib Allakh Ayat Allakhi The History of the İranian Art Brussel. 2007.

124. Isfahan Pearl of Persia. New York 1966. pl. 37, 43, 70.

125. Islamic Works of Art, Carpets and Textiles. Catalogue. Sotheby's Patke Bernet & Co.London. "MEHRAB". 1982. 294 p.

126. Loukonine, Vladımir. Lost Treasures of Persia: Persian Art in the Hermitage Museum. Mage Publishers. 1996.

127. Patricia L.Baker. Following Fashion. Qajar Dress Observed. Hali. 135. July. August, 2004.

128. Ritter, Markus. Moscheen und Madrasabauten in İran 1785-1848: Architektur zwischen Rückgriff und Neuerung (Mosque and Madrasa Buildings in İran 1785-1848: Architecture between re-adaptation and innovation). German, English summary. Brill Publishers: Leiden and Boston, 2005.

129. Sheila R. Canby Persian Painting (Eastern Art) British Museum Press 1993, London. 128 p.

130. Soudavar A., Art of the Persian courts (New York, Rizzoli, 1992).

131. Julian Raby Qajar Portraits: Figure Paintings from Nineteenth Century Persia. London. 2003.

132. Qajar Portraits Julian Raby distributed by I.B Tauris publishers London. New York.

133. Popular paintings and the Persian legend (İranian embassy in Paris).

134. Persian painting (from the Mongols to the Qajars) by Robert Hillenbrand. New York. 2003.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

34. Мухаммед Риза Хинди. Портрет Надир шаха. 1740. Музей Виктории и Альберта.
35. Мухаммед Али сын Абд аль-Байига, сын Али Гулу Джабадара. Портрет Надир шаха.
36. Мухаммед Ага Садиг. Рустам хан Зенд. Шираз. 1779. Коллекция Искандера Арийе.
37. Мирза Баба. Фатали шах Каджар. 1798-1799. Тегеран.
38. Мирза Баба. Фатали шах Каджар. 1799. Тегеран.
39. Голам Мехр Али Мирза. Фатали шах Каджар. 1800-1805.
40. Голам Мехр Али Мирза. Фатали шах Каджар. 1813-1814. Музей Эрмитаж.
41. Голам Мехр Али Мирза. Фатали шах Каджар. 1800-1806. Лувр.
42. Голам Мехр Али Мирза. Фатали шах Каджар. 1808-1810.
43. Голам Мехр Али Мирза. Фатали шах в военном мундире.1814-1815. Тегеран.
44. Мухаммед Джафар. Принц МухаммедАли Мирза Довлатшах. 1819-1820.
45. Голам Мехр Али Мирза. Чингис хан и Афрасияб тюрк. 1820.
46. Мехр Али Мирза или Мухаммед Хасан. Фатали шах и принц. I четверть XIX века.
47. Принц Аббас Мирза. I четверть XIX века.
48. Принц Аббас Мирза. I четверть XIX века.
49. Аллахверди Афшар. Наследный принц Аббас Мирза на войсковых учениях. 1815-1816. Эрмитаж.
50. Аббас Мирза на троне. I четверть XIX века.
51. Парадный портрет Аббас Мирза 1818.
52. Аллахверди Афшар. Аббас Мирза. 1820. Акварель. Эрмитаж.
53. Абдуллах хан. Фатали шах. I четверть XIX века.
54. Мухаммед Садиг. Член семьи Фатали шаха. I четверть XIX века.
55. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. Каджарский принц. 1810-1820. Тегеран.
56. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. Каджарский принц. 1815-1820. Тегеран.
57. Сейид Мирза. Принц Мухаммед Мирза Сейф аль-Довлет. 1835. Исфахан.
58. Принц Мухаммед Мирза. 1830. Эрмитаж.
59. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. Принц Яхйа. 1830. Бруклинский музей.
60. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. Мухаммад шах. 1835-1836. Лувр.
61. Мухаммед Мирза Хасан хан Афшар. Мухаммад шах. 1837-1838. Лувр.
62. Ахмад. Мухаммад шах. 1844.
63. Настенная живопись. Русско-персидская война. 1810. Тегеран.
64. Абдуллах хан. Настенная живопись. 1815. Тегеран. Дворец “Нагарестан”.
65. Фрагмент настенной живописи. Исфахан.
66. Хасан Исмаилзаде. “Живопись кофеен”. Середина XIX века.
67. Мирза Баба. Наложница пьщая вино. 1800-1801. Тегеран.
68. Мухаммад Мирза Хасан хан Афшар. Шейх Санан пьющий воду из рук хрстианской красавицы. 1810-1820. Тегеран. Музей “Нагарестан”
69. Портрет сестер-близнецов. XIX век.
70. Мухаммед Садиг. Сцена в гареме. I четверть XIX века.
71. Мирза Баба. Дворцовые наложницы. 1811-1814. Лондон.
72. Наложница-музыкант. 20-30 гг. XIX века. Тегеран. Музей “Нагарестан”.

112. Абуль Хасан Гаффари. Имам Гулу хан Имад аль-Довлет. 1856.
113. Абуль Хасан Гаффари. Ардашир Мирза на военном параде. 1852.
114. Абуль Хасан Гаффари. Ардашир Мирза. 1852.
115. Абуль Хасан Гаффари. Имад аль-Довлет. 1860.
116. Абуль Хасан Гаффари. Мирза Муса Вазир. Середина XIX века.
117. Абуль Хасан Гаффари. Мирза Юсиф Мустафи-ол-Мулк. 1860.
118. Юсеф. Али Гулу Мирза. 1853.
119. Бахрам Керманшахи. Конный портрет Али Гулу Мирзы. 1864.
120. Камал-аль-Мольк. Портреты Насираддин шаха. 1860-1870-е гг.
121. Камал-аль-Мольк. Насираддин шах. 1890.
122. Камал-аль-Мольк. Портрет Музаффараддин шаха. 1902.
123. Настенная живопись (фрагмент). Середина XIX века. Тегеран. Дворец “Гюлистан”.
124. Настенная живопись. Середина XIX века. Исфахан.
125. Диван Насираддин шаха. Майоликовое панно. Тегеран. II половина XIX века. “Гюлистан”.
126. Сюжетная майоликовая роспись. 1880. Исфахан.
127. Мухаммед Али Ширази. Майоликовое панно. Дервазе-и гедиме Шимеран. Тегеран.
128. Мусефизаде. Птица Симург. Баня. Майоликовое панно. Шираз. II половина XIX века.
129. Мусефизаде. Сражение Рустама с белым дивом. Баня. Майоликовое панно. Шираз. II половина XIX века.
130. Исмаил Джалаир. Чайная церемония. III четверть XIX века. Лондон.
131. Исмаил Джалаир. Нурали шах. 1868-1873.
132. Абуль Хасан Гаффари (Сани-аль-Мольк). Наследник. Арфайе. 70-80-е годы XIX века.
133. Мирза Гадим Иревани. Фатали шах. 70-е гг. XIX век. Баку.
134. Мирза Гадим Иревани. Мах Талят. 70-е гг. XIX века. Баку.
135. Мирза Гадим Иревани. Женщина и юноша из аристократической семьи. 1870. Баку.
136. Мухаммед Хасан хан Урмийский. Знатная женщина. 1874. Баку.
137. Мирза Мухаммед хан Гаффари. Уличные торговцы. 1887.
138. Мирза Мухаммад хан Гаффари. Заключение брака. Конец 1880-х.
139. Мирза Мухаммад хан Гаффари. Гадание. 1888 г.
140. Камал-аль-Мольк. Гадание. 1892. Тегеран. Музей “Садабад”.
141. Абуль Хасан Гаффари. Иллюстрация к “Тысяча и одна ночь”. 1854.
142. Исмаил Джалаир. Жертвоприношение Исмаила. 1870-1880.
143. Аббас аль-Мусеви. Сражение Абульфаза Аббаса с неверными. Конец XIX века.
144. Мирза Мухаммад хан Гаффари. Гора Димавенд. Пейзаж. Последняя четверть XIX века.
145. Камал-аль-Мольк. Пейзаж. Площадь в Кербела. 1899.
146. Художник Его превосходительство Насираддин шах. Пейзаж. Акварель. 3 четверть XIX века.

Компьютерное оформление и дизайн: **Рашад Гамидов**





